

■ سيد الوعل في الفن الصخري في عُمان ■ مدخل الى
مشاغل العلماء العمانيين ■ انجاز عالمي للفوتوغرافيا
الضمانية ■ محمد ديب وامتحان الصحراء ■ التمثيل
المرئي للاسكندرية بين قرنين ■ سيوران، ما أقدرتك
مهنة أيتها الكتّابة ■ الجواهري حامل لواء البلاغة ■
عبدالرحمن متيف وأرض السواد ■ نماذج من الشعر
البنجابي ■ الرسم العربي الآن... واقرأ، عبداللطيف
عقل - ابراهيم أصلان - ممدوح عدوان - كاهكا - ريلكة -
جورج أمادو - عبدالله ابراهيم - حمدة خميس - سعيد
يقطين - عبده وازن - بهاء طاهر - صباح زوين - حياة
الرايس - أحلام مستغانمي - باسل الكلاوي - مرام
المصري... وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد السابع والعشرون / يوليو ٢٠٠١م ربيع الثاني ١٤٢٢هـ

نِزْوَ

NI ZWA

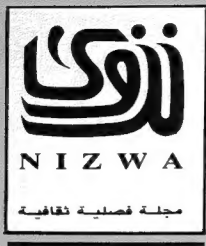
مجلة فصلية ثقافية





▲ لوحة للفنان «حنوش عراقي يقيم في اسبانيا.

► الغلاف الأول : نحت على الخشب «الأمومة» للفنان أيوب ملنج، سلطنة عمان.



تصدر عن :
مؤسسة عُمان للصحافة والأثباء والنشر والإعلان

رئيس مجلس الإدارة
سعيد بن خلفان الحارثي

رئيس التحرير
سيف الرحبي

العدد السابع والعشرون
يوليو ٢٠٠١م ربيع الثاني ١٤٢٢هـ

منسق التحرير
طالب المعمرى

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)
الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد - الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١٥ دينار - الكويت ١٥ دينار - السعودية ١٥ ريالاً
الأردن ١٥ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيهات - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ ديناراً
ليبيا ١٥ دينار - المغرب ٢٠ درهماً - اليمن ٩٠ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.
الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عُمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للأعضاء في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأثباء والنشر والإعلان ص.ب ٣٠٠٢.
الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان).

أدونيس .. ومملكة مفرامية الأنهار على شرفي سيف الردي

• أدونيس: خارطة المتناقضات وسراب المعنى

أدونيس، هذا الاسم الذي يأخذنا دائما - من غير كلل، ومنذ طفولتنا البعيدة - الى آفاق فسيحة لا محدودة وقصية، الى أعماق السؤال الجمالي في الأدب والحياة.

الشخصية الأكثر جدلا وسجالا في جيله الذي أسس عبر أراض منكفئة على إرثها السلفي، لحداثة الميخلة والابداع والثقافة. والأكثر عطاء وتشعبا في هذا الفضاء العميق، من فكر وإبداع واستقصاء لتخوم التراث في محليته وكونيته الشاسعة.

منذ بدايات ذلك الطفل المتحدر من الأقاصي الجبلية للساحل السوري وحتى اللحظة الراهنة، هناك ما يناهز ستة عقود من الزمن. أرخبيل هائل من المجازر والتحويلات وعدم اتساق المعنى وتنظيمه. ابتكر فيها أدونيس طريقة حياته وموته، أصدقاءه وأعداءه، وحرث الأبجدية وطوعها لمعطيات الرؤى الجديدة. تلك الأبجدية التي أرادها أن تعبر عن حداثة مجتمع شاملة، لكن الوقائع والتاريخ كانت بمكان آخر.

خلال ذلك كله لم يكن أدونيس إلا الشاهد الحقيقي على هذه الحقبة المضطربة من تاريخ العرب والعالم. لم يكن فيها إلا الفرد الباحث عن دفته وحرته خارج استقطابات القطيع ودوائره المغلقة. كانت روحه المتوثبة من مدينة الى أخرى تؤلف كتاب المدن والحضارات، وتقرأ في خطوتها المرتبكة مصائر البشر على هذه الأرض الرهيبة مثل توبها في كشوف المعرفة وحقول الإبداع المختلفة.

كان شاعر الرؤيا
وشاعر المعيش.

• كلمة أدونيس نشرت في الكتاب الاحتفائي به لمعهد العالم العربي في باريس.

قلما نجد منذ عهوده شاعرا استطاع أن يدمج كل تلك الوشائج والعناصر، ذلك المركب الصعب، بين الفردي والجماعي، بين الظاهر والباطن، المرئي وما وراءه، التاريخي والمعيش، في وحدة القصيدة وفنائها المفتوح على الاكتمال باستمرار.

لم تزد الانهيارات العربية والتقهقر الحضاري المريع لبني جلدته، إلا مضيا وتبها أكثر في صحراء المعرفة والشعر وغرّز مبضع التحليل في هذا الجسد المخبّن بغيبوبته، التي هي ليست غيبوبة النشوة يقينا وإنما العذاب والمنفى خارج التاريخ.

لم تزد إلا انفصالا عن الفكر السائد والشعار السائد مهما كان بريقه وشعبيته، التي لا تؤثر في نظر الشاعر - الرائي، إلا لأفق أكثر جهامة وانحطاطا وقمعا، إن ما يوجع به السطح العربي غير ما يعتمل في دواخله.

في أوج صعود الحركات القومية واليسار العربي، لم يقف بجانبها، إلا نقادا وندا، مكتشفا ما تمور به أعماق الأرض العربية وتجليها السياسي المتفائل، ما هو عكس ذلك من سياقات تدميرية شاملة، ليست الحروب الأهلية، إلا ثمرة طبيعية في مسارها هذا. راهنا حين تغيرت أحوال السياسة والاجتماع وصعدت الحركات الاسلامية المغالية، لم يكن أدونيس إلا واحدا من أهدافها العدائية.

أدونيس الأستاذ والشاعر الأكثر خطورة في إشغاله «الناس» (ما اجتمع اثنان من المثقفين إلا وأدونيس ثالثهما) هذه العبارة التي كانت تردّد في المنتديات والتجمعات الأدبية تدل على الاشكالية الخلافية والفروق التي قذف بها أدونيس في وجه الجمع المظلم. فهو بجانب إنجازه الفكري والشعري، من مؤسسي أهم المنابر التي لعبت دورا مفصليا في تاريخ الثقافة العربية الحديثة بجانب الراحل الكبير يوسف الخال وآخرين، ومن لهم حضورهم المميز دائما في

مختلف الفعاليات الأكاديمية والأدبية عربيا وعالميا. وكأنما الفردية الخلاقة لديه لا تتحقق بالجزلة وحدها وإنما في ضوء الجماعة وصعودها وانكسارها.

هل أدونيس بهذا المعنى ورث شيئا من دور المصلح الاجتماعي والمثقف الموسوعي منذ ما أطلق عليه «بعضر النهضة» أو غيره؟

استطيع الزعم مثل غيري أن أدونيس ورث وتأثر وأفاد مثلما أثر، من تيارات وجهات وأمزجة مختلفة ومتناقضة أقصى حالات التناقض، تاريخا ومعاصرة، لكنه استطاع دمج هذه السياقات جميعها في السياق الأدونيسي.

إن الكتابة إعادة قراءة «لآخر» والعالم لقد تشرد بين مناهج ومرجعيات، حتى ظل داخلها وخارجها في الوقت نفسه، حافرا عبر قنواته الهاضمة، طبيعته الإبداعية والفكرية، نهره الخاص، ذلك النهر الذي ما فتى يتجدد بطفولة وعق نادريين. أدونيس خارطة المتناقضات والمعنى في سراهه وهروبه الدائم في قلب المتاهة. تحية لأدونيس الأستاذ والصديق.

وتحية لمعهد العالم العربي على هذا التقليد الحضاري في الاحتفاء والتكريم للإبداع برموزه المضنية. وهذا واحد من أدوار وجوده الأساسية في قلب أوروبا، إذا ترقّع على التصدعات القطرية والمصلحية التي بدأت تطفح على السطح مهددة وجوده بالكامل، واستلهم جوهر المشروع الثقافي والحضاري الذي انبنى من أجله.

رواد

بداية أن المسافة الزمنية التي تفصلنا عن بدايات الممارسة الشعرية والثقافية الحديثة عربيا والتي وُسِّتْ بعناوين كالتأسيس والريادة اختزلت تلك المرحلة برموزها وأسمائها وتجلياتها المختلفة. هذه

المسافة المفعمة بالتحولات والمجازر والانعطافات واقعا وتعبيراً، وضعت تلك المرحلة بنصوصها وإنجازاتها على محك المساءلة والنقد والتقييم، أي في إطار اختبار الزمن ومكره وتنشيطه للنص والكان.

«الريادة» و «الرواد» كلمات فضفاضة وعامة وليست ذات دلالة عميقة إذا لم تدخل في إطار التقييم النقدي والتمايز. فليست هناك ريادة بالمطلق وليس كل من كتب في مرحلة بعينها كان رائدا بحق، بمعنى الممارسة الشعرية والثقافية التي ترتفع الى مستوى الإنجاز الإبداعي المقروء في زمان ومكان مختلفين بمعنى أن الزمن لا يفترسها بمثل هذه السرعة ويحولها الى ما يشبه الفلكلور بفضح هشاشتها ومحدوديتها.

هذا التمايز هو الذي يقود الى ذلك الفرز النقدي القاسي بكشف بعض تلك الأسماء الرائدة في كونها لا تتجاوز الظواهر الاعلامية والأيدولوجية التي فرضت قسراً ضمن معطيات تلك المرحلة الأفلة وهناك من الأسماء التي أسست وراحت بشكل فعلي ومازالت تواصل وتتواصل إبداعاً، فهي ليست رهينة شروط مرحلة بعينها. إنما الروح المتجددة في الأبناء والأحفاد، في السلالة الإبداعية اللاحقة.

هذه السلالة التي تواصلت مع إنجازات المرحلة السابقة بمعان مختلفة، فلم يعد الزمن العربي السابق بمعطياته وشروطه، ثمة انكسار عميق في البنيات وطرق التفكير والتخيل. الانبثاس يستبد بكل شيء والشاعر نهب أسئلة حادة حول المصير والوجود والحياة أكثر من ذي قبل، الحياة العربية التي أضحت بؤرة انهيارات لا سقف لها ولا قرار. كل هذا التنشيط عن مراكز التعبير والرؤية السابقين دفع بالشعرية العربية الى اختبار ذاتها ولغتها من جديد، دفعها الى طرق سبيل خطرة. نوع من مغامرة في التعبير والمكان. وهنا أتكلم عن الجانب المشرق في الشعرية الجديدة المفارقة لأن السبى كثير كما هو حال المراحل السابقة. هناك سياقات مختلفة، لكنها ليست سياقات

قطعية وبتريهاتيين كما يروج البعض. مثل هذا الكلام غير المسؤول ليس تجاه مرحلة الريادة التي نحن بصدها الآن وإنما مع كل إنجازات الإبداع البشري.. لا أحد يولد من هكذا «قطعية» إلا في وهم صغير وليس في وقائع ابداع ونصوص متجسدة.

كل تاريخ الابداع يشير قطعاً الى نقيض ذلك، النص إعادة قراءة الآخر كما هو، قراءة صميمية للحياة وعناصرها بأفرادها وجماعاتها.

شعارات القطيعة هذه والانفجار المطلق من فراغ وبياض تشبه شعارات الأيدولوجيا في قطيعتها واستيهاماتها. سيبقي الكثير من شعر تلك المرحلة مع غض النظر عن الظرف الذي كتبت فيه، ومن تنظيراتها ورؤاها فقد كانت الطليعة الصدمية الأولى مع أرض المحافظة والجمود. وسيتهاقت الكثير - كما أشرت - لتبقى مياه الابداع تجدد نفسها في هذا المسيل الليلي الطويل.

مراكز وأطراف

من حق أي مثقف ينتمي الى بلد ما في خضم هذا المحيط العربي أن يتلمس خصائص بلده بتجلياتها المختلفة جغرافياً وروحياً وتاريخياً، وأن يحاول في العمق طرح تمايزه واختلافه في إطار محيطه وإنسانيته، وهو واجب المثقف والكااتب وضرورة وجود ويحث، وليس التماثل المزعم إلا ضرباً من الأوهام والسذاجات التي قادت الجماعات والأفراد الى الكارثة التي نعيش سطوعها العيني الكبير .

وهو ما نحاوله - أي الاختلاف - ويطبع وجودنا وكتابتنا في المستويات المختلفة، لكن وهم التماثل والتماهي الوجديين لا يقود في رأيي إلا الى خلق أوهام جديدة حول إنزياح المراكز التقليدية للثقافة العربية وإحلال مراكز أخرى «الخليجية» في هذا الطرح محل تلك الغاربة والمتلاشنية الى غير رجعة حسب هذا الوهم الجديد .

ربما تلك البلدان التي عشنا ودرسنا فيها زمنا ليس بالقصير تراجعت عن تلك الهيمنة وأوهام المركزية المطلقة التي تغنت بها زمنا، لكن هذا لا يعني انطفاءها لصالح أخرى بالمطلق فهي مازالت في سياق الإنتاج والإبداع بمستويات مختلفة ومازالت مؤثرة الى حد كبير.

إن المسألة ليست صراع إحلالات وإبدالات. إن تاريخ العلاقة بين أطراف وروافد الثقافة العربية وتاريخ الأفكار وترجلها وتأثيرها المتبادل أكثر تعقيدا من هذا التبسيط الذي لا يقود إلا الى مجموعة أوهام أخرى مثل أوهام التركز والتفوق التي سبقتها.

لقد نمت حركة ثقافية وشعرية في بلدان كانت مَهْمَلَة قبل عشرين أو ثلاثين عاما مثل بلدان المغرب العربي أو بلدان الخليج والجزيرة العربية تحت ذلك الشغل المركزي المتوهم لبلدان المشرق المعروفة. وبلدان المغرب أكثر اتساعا في هذا السياق من بلدان الخليج، وهذا النمو والتقدم الثقافيان في هذه البلدان أستطيع فهمه كروافد مهمة في إطار إثراء الثقافة العربية الشامل، وليس صراع إقصاء وبحث عن هيمنة ووراثه.

وهكذا أفهم الاختلاف والخصائص بين تخوم الوطن العربي و«أطرافه» و«مراكزه» بواديه و«حواضره» وانشطاراته وفرقاته في هذا السياق ويتبين أيضا انبثاق وتأسيس المنابر الثقافية في بلدان الخليج كالمجلات التي أشار إليها السؤال والمنابر والمنشديات والجوائز الأخرى وهي حصيلة ليست كبيرة وحاسمة على كل حال مقارنة بالإمكانات المادية التي تميز هذه البلدان ولا يحق لأصحابها كل هذه المفاخرة عن تأسيس «مراكز» بدلية.

العولمة والثورة المعلوماتية والرقمية ودراسة الكثير من أبناء الخليج في الغرب وانفتاحهم على ثقافات وعصور مختلفة من غير وساطة «المراكز» التقليدية

التي كانت سائدة. كل ذلك أعطى زخما إبداعيا وقوى هذا الرافد الثقافي والمعرفي وجعل مساهمته في الثقافة العربية والإنسانية أكثر فعالية وعمقا من غير تلك الاستيهامات التي راودت عقول وخيالات مثقفين من بلدان المغرب ولبنان والآن الخليج، في الانفصال عن المحيط العربي كي تحرز رهان التقدم، فنحن جميعا - أردنا أم لم نرد - محشورون تحت سقف كارثة واحدة ومصير واحد، رغم مظاهر الفروق التي لا تعدو أن تكون فروقا (برانية).

ليس للإبداع الفردي المميز مراكز وأطراف، فمكانه المخيلة البشرية الشاسعة سواء بين جبال عُمان أو جبال الأطلس أو في القاهرة وبغداد وبيروت و... الخ.

مُستَترِيات

تغيم حالة الوطن - المغرب أو المنفى في الثقافة العربية العائنة وتلتبس في أوجه شتى لا تتضح في مرآتها فروق أساسية تذكر.

الثقافة المنتجة هناك «المغترية» لا تقول هذه الفروق ولا تثنى بها، رغم الاختلاف الجذري في المناخ السياسي الاجتماعي، الديمقراطية. وإن وشت ببعض الفروق فلا تتجاوز التفاصيل والاستثناءات. أي لا تمس العمق الثقافي والتعبري ببنياته المتشعبة. متن الثقافة العربية في هذا المنحى واحد موحد فهو محشور في زوايا مغترباته ومناقيه بين الهنا والهناك.

متن يظل على هامش مؤسسة المجتمعات العربية، غير مقلق كثيرا وغير خطير.

لا تتضح فروق أساسية خاصة في الفترة الأخيرة حيث فرض التقدم التكنولوجي على الرقابات العربية بعض التنازلات في نواحي التعبير ومساحته بتجليات مختلفة. منذ زمن بعيد كانت مؤسسات الثقافة العربية «المغترية» ليست إلا امتدادا للدخل العربي وكذلك

حجمها لكنها مستطيلة قليلا. اجتاحني الذهول، كيف
كبرت إلى هذا الحد ولم ألاحظ لكائي غارق في غياب
وزوغان، حتى لو ذئبة تناسلت على الشرفة في المرة
القادمة فلن أعرف الا بعد فوات الأوان!

عمى مؤقت ربما أو الطقس ...

الجواميس البرية تلتهم الملح في أفريقيا. اسماك
القرش توغل في الأعماق. الأصدقاء يضحكون من
وراء الأحداث، والحروب تواصل مسيرتها بنهم أكبر
، وثمة رجل وحيد يرقب النحل يبني مملكته المترامية
الأنهار والمتاهات على شرفة في الطابق الثالث من
العمارة، في الحي الذي يقطنه خليط بشر وسلالات.
ربما حلم النحل وهو يعبر جبالا صفراء بلون الورد أو
دكناء قاحلة، إن هناك شرفة بعيدة عن الضجيج والغط
الذي يعكر صفو حياته القصيرة ويجعله دائم الهرب
والبحث، بحيث يمكنه سماع موسيقى هادئة كل
صباح والخلود إلى الأمان المستحق في الليالي
الطويلة. طافت الهواجس واحتدمت وأنا انظر بين
الفينة والأخرى بحذر يشبه التجسس، على الخلية
الضاجة بالحركة والذهاب والإياب كمعسكر فرسان
على أهبة المعركة.

الخلية أو «الكفة» كما نسميها في عُمان، صارت
نوعا من حدث فريد في حياتي أقمت معه وشائج خفية
وتهاويم وأحلاما. في الماضي الذي أضحي بعيدا، كنا
نرى خلايا النحل في السهوب والوديان معلقة في
فراخ الأشجار، نحسبها لأول مرة قرب البدو المليئة
بمياه الينابيع الجبلية.

استحضر عبارة، أحمد شوقي.

(مملكة مدبرة تحكم فيها قيصرة)

وتنهرا الأسطورة الواقعية لمملكة النحل القوية
برفعة لا تضاهي لدرجة ان ايا من المخلوقات ليس
مؤهلا لمنافسة ذلك الجمال الخارق لممارسة القوة.

أنماط السلوك والتفكير إلا نادرا، كأنما قدر الثقافة
العربية هو هذه الوحدة المأساوية التي لا تقول
الاختلاف مهما شطّطت بها المسافة والفروق! شعريا
وفنيا يفرض المناخ الجغرافي الطبيعي بعض التبدل
البديهي ربما في قاموس الشاعر ومفرداته.

الشاعر الذي يسكن مغترب الطقس البارد يكون
تعبيره عن مفناه واغترابه عبر «لغة» مشتقة في الكثير
منها من معطيات هذا الطقس ومفردات المكان.
والعكس صحيح بالنسبة لقاطني التخوم الحارة
والشديدة الحرارة.. كم أحن في أن أكون بينكم في هذه
اللحظة يا ساكني مغترب المناخات الباردة والريعية
التي تنفتح الأزهار فيها على كل منعطف وطريق.

أما هنا فالشموس متفتحة حد الانفجار في البقعة
والنوم.

وسيصلني حنينكم حين تدلهم سماء الشتاء
العاصفة عندكم الى شمس ستكون غدبة على صفحة
مياه دافئة.

مملكة متواصية

الأنهار على شوفتيا

الى أبي محمد محمود بن زاهر

أستيقظ هذا الصباح، لاكتشف على شرفة منزلي
المطللة على أشجار باسقة، أخذت تذبل من فرط
القائلة وتسقط أوراقها. لكن مازالت، للنظر من وراء
الزجاج المغمى بلطفة الهواء للمكيفات التي تنتحب
ليل نهار، تراهى كفاية ندية. يمكنك تخيلها على
مقربة من قصر العجائب الهيج في زنجبار، أو بجزيرة
على خط بحر العدمان النائي.

استيقظ لأكتشف خلية نحل كهديّة جادت بها
سماء الصيف ملتصقة بزجاج الشرفة تشبه الرحي في

المشعة بلهب المعرفة والتجربة والحياة الروحية والعطاء الذي لا ينتظر مردوده، العطاء اللامنفعي واللاغايني والذي يفوق حدود الطاقة البشرية المعاصرة. كقوله تعالى «ويؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة».

فكأنما هذا المعلم الذي من غير مريدين ولا تلامذة، ينتمي إلى عصور ذهبية غاربة لتقاليد المعرفة وقيمتها.

كانت الأسمية مع أبي محمد، حول النحل ومناخاته وطقوسه بعمان واليمن والعالم، ومن ثم انتقلنا إلى فنون العمارة وأنماطها وجمالياتها في عهده شتى، العسل العماني لا يأخذ على عموميته، فحتى البري منه والحر، أي ليس المسجون في مناحل خاصة، يتسم بفروق دقيقة بين منطقة وأخرى وحتى بين شجرة وأخرى، فالنحل الذي يبني عالمه على شجرة (الصدر) ليس مذاقه كالذي على شجرة (السمر) مثلاً. ويمكنك أن تجد مساكن النحل على سفوح وهضاب جبلي الأخضر والكور، وليس في الذرى والأعالي حيث تسرح الرعول الكبيرة والسُور طليقة في المياه العصبية للمغيب، العسل يزدهر ويطيب عيشة في المناطق الحارة لذلك فأفضله في عمان بمناطقها المختلفة، وفي «دوعن» يحضر موت، أما عسل المناطق الباردة فله مذاق آخر بالطبع يميل إلى الخفة. هناك عسل «الغابة السوداء» التي خلدها الفلاسفة الألمان، فكانت قبلتهم التي تنفجر في جنباتها هواجسهم وأفكارهم التي غيرت مسار التاريخ.

هذا العسل الذي يفتخر به الألمان ربما يشبه في بعض طبائعه أولئك المفكرين العُتاة في عزلتهم وتأملهم فهو طوال الشتاء لا يغادر مناحله حتى الربيع والصيف، هل حقد فيه ذات يوم «فريدريك نيتشه» وهو مقفٍ بنشوة القوى الخفية التي يحلم

القوة التي تتسم غالباً بالقبح والبطش، ستتحول لدى ملكة النحل ومملكته جميع طبقاتها وقوانينها ولحمة نسجها، إلى رهاقة وجمال. حشد الذكور الذي ينطلق في موسم التلقيح وراء الملكة التي منحها الآلة القوة والنعمة، وذلك النزوع الانتحاري المسموم للذة والتضحية. الذكور في رحلتهم الملعونة هذه، يعرفون أنهم آيلون إلى الهلاك والموت، ولا من أمل أو هدف ظاهر للعيان، عدا الرحلة في حد ذاتها. التجربة الكيانية المجردة هي التي تحرك عزيمتها في هذا السياق الأسطوري الشاق، وحتى حين يصل أحد الذكور بعد أن يتساقط البقية صرعى في الطريق، هذا الواصل بعد عناء ومكابدة وبعد أن عركته المحن والأزمات، لا يهنأ بوصوله وإنما يطفئ رغبة الملكة في الحب والتلقيح ويفوز بعسل لذتها الذي يسلمه إلى الموت الفوري. هذا الشبق الكاسر إلى اللذة والموت، التوحد والانفصال. اللذة العظيمة في عرف مملكة النحل مثل الانتصار العظيم والجمال العظيم توأم الموت.

حين يترأى للظاهر قرين الحياة، فكأنما ذلك الموت الرمزي المماثل في الحكايات والكتابة يجد تطبيقه المتطرف في هذه المملكة المفعمة بأسرارها، الشديدة التنظيم والانضباط. اتصل بالصديق محمود بن زاهر لأخبره، فهو بالنسبة لي، ذلك المرجع الموسوعي بنبله وتواضعه العميق هذا الطراز من الخاصة المعرفية الذي أوشك على الافول في مجتمعات تفتقرها المنفعة والسطحية. فحين أسارس لذة الكسل وما أكثرها في هذا المجال، عن الرجوع إلى أمهات الكتب والمراجع حول مسألة ما، اتصل أو اذهب إلى أستاذنا الجليل، لأجد ضالتي في أفقه الشاسع كفضاء عمان الملعن بكبريائه وصمته وعزلته، ولا اخالني مبتعداً عن السياق الذي أنا بصده، حين استدعي الأستاذ محمود بن زاهر هو الذي يستحق منا أكثر من ذلك، فهو يشبه النحل في بعض صفاته البعيدة الغور،

بها لإنسانه المستقبل يبعد أن قصص ظهره
الانحطاط والتقدم الكاذب؟

ربما تنتهي هذه الأسطر اليتيمة ، لكن لا تنتهي
الهواجس والتهويمات حول قرية النحل الرائعة
التي قذفت بها الصدفة إلى شرفتي الموحشة،
والتي تشعرنني بالانسحاق أمام الفتها وروحها
الجماعية الباهرة، أنا الإنسان الذي يحمل قدر
الانتماء إلى مرتبة أعلى في سلم تطور الكائنات، أو
هكذا يفترض. لذلك سأعتمد قريبا جدا إلى أعرق
عملية انتقامية يمارسها البشر ضد أنفسهم والغير:
القتل والتدمير لمصلحة أو بدونها فليس هناك
اسهل من الذرائع والتبريرات التي وقفت وراء كل
تلك الطوفانات من المذابح والتنكيل والابادات.

منذ فترة، اصطدم بسيارتي أمام مدخل فندق
البستان، طائر « صقرد»، كان يخلق منتشيا مع أنثاه،
بملاحق ربيع قادم، ربيع على أرض خياله الواسع
أكثر مما هو على أرض البشر. لقد ترك على ما يبدو
حذره وربيبته الشديديتين جانبا من فرط اندفاعه
شوقا وهياما. هذا الطائر الذي أحبيته كثيرا والذي
يتبدى شكله وكأنما قد من بيئة الجبال والسفوح
العمانية ونحت من ألوانها وغموضها. بعد ارتطامه
بالحديد سقط على العشب الأخضر من غير حراك.
أخذته من غير حزن ولا ذكرى عاطفة، إلى المنزل
وأكلته في طبخة لم اعرف لها مثيلا في الطعم
والمتعة.

بعد أيام تذكرت الحادثة وبقيت على شيء من
الندم وألم الضمير، حتى وجدت ضالة عزائي في
حكاية « سلفادور دالي » و« غالا » زوجته.

كان ثمة أرنب أحبه الاثنان وهما في سن
الشيخوخة، وربياه خير تربية وتدليل. حتى جاء
اليوم الذي أمرت فيه «غاللا» بذبح الأرنب وطبخه.

أثناء المأدبة أخبرته « دالي » بواقعة ذبح الأرنب

فتقبأ كل ما في أمعائه. أما «غاللا» فكانت ترى أن
المحبوب ستكون ذروة حبه والتوحد به، هي تلك
الطريقة في افتراسه وذوبانه الكامل في أحشائه
المحب وامتزاجه المطلق.

لقد أسست «غاللا» من خلال ذبح الأرنب
«نظرية» في الحب والجمال والوجد الممزق
للعاشق. أما أنا فوجدت بعض عزاء من خلال هذه
الحادثة والرؤية الجمالية التي تبعثها .

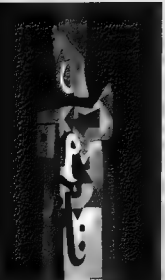
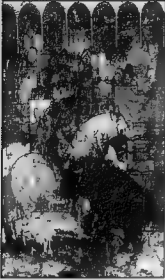
الى تلك المرأة

غيايك الذي يترك الموسيقى
هائمة على وجه الصحراء
تبحث عن انسجامها العميق.
غيايك الأكثر أزلية من البحار
حين عبرتها غيمة عينيك الوارفتين
غيايك الذي لا حضور له
إلا في السر
والجسد بانقلاباته المفاجئة
ضحكتك التي ترن بنبهة يمام بري
في الظهيرة.
صداعك والأرق الذي تصفيه
ببراكين صغيرة خامدة في الرأس.
متاعنا المشترك
في ليل العالم الدامي
غيايك الأكثر حضورا
من عاصفة

مطر

لا تستعري
لا تغطي جسدك الساطع
أتركي عريك
يمطر فوق أعضائنا
أتركيه يمطر
فوق قلوبنا العطشى.

المحتويات



- ٢ **الاشتاجية :**
أدونيس ومملكة مترامية الأنهار على شرفتي
- ١٠ **الاستطلاع :**
صيد الوعل في الفن الصخري في عُمان علي التجاني الماحي، ترجمة: عبدالله الحراسي
- ٢١ **الدراسات :**
التمثيل المرئي للاستكندرية بين منقطع قرنين - ماري تيريز عبدالمسيح - حامل لواء البلاغة وحافظ أختام العربية فاطمة المحسن - السرد والتمثيل السرد في الرواية العربية المعاصرة - عبدالله إبراهيم - جدل الشعر والحياة عند الشاعر الفلسطيني عبد اللطيف عزال - فيصل قرطبي - مدخل الي دراسة مشاغل العلماء العمانيين خالد العززي - سلطة البلاغة أم سلطة التبليغ - حمدة خميس - رفض التراجيديا في حادثة كافكا اللاهوتية - أيمن فؤاد
- ١٠٣ **المسرح :**
عشتار وتموز قصة حب : حياة الرايس
- ١٠٧ **الفن التشكيلي :**
الرسم العربي الآن - مفهوم الأصالة الفنية بين خليلين : - فاروق يوسف
- ١١٧ **النقاء :**
سيوران - ميخائيل جاكوب: ترجمة : محمد الصالح - الروائي عبدالرحمن منيف : موسى برهومة - الشاعر ممدوح عدوان علي ديوب
- ١٤١ **الشعر :**
الكتابة وامتحان الصحراء : محمد ديب، ترجمة: حكيم مهلود - لست في أي مكان: محمد حلمي الريشة - لنبتهج ولو مرة واحدة: عامر الرجبى - سبع حجرات : عوض اللويهي - نشرة فخر - يحيى الناعبي - ما يسطر من الفجر : خالد نعمة - ثاء القاتنين : ثريا ماجدولين - الشعر البجائي : شوقي شفيق - قصائد : تركية اليوسفي - نيرة زرقاء، محمد نور الحسيني - قصائد: ياسل الكلاوي
- ١٦٩ **النصوص :**
الخروج في الليل : ابراهيم أصلان - رسائل ماريما ريتير ريلكه : شهاب بوهاني - غرقة الانتظار : مرام المصري - مذكرات طلف من حقول الكلكاو: جورج أمادو، ترجمة: محمد صوف - زمن الموت ووقت الكتابة: صباح زوين - نهار الانقلاب عصر: غالية فباني - فواخت وعصافير : محمد الأسعد - في شرع المحبين : هي القلمستاني - طوبى للرماني المهني أخريف - فيزياء الفنتة : مطلع الدنوان - فتنة السمر: الحسن بكري - ضوء أحمر هدية حسين - نار امرأة - محمد عز الدين التازي - أين الذبابة : يحيى المنذري - رحلة نوح الأخيرة: سالم الهنداوي - التفاحة الأخيرة: ناصر المنجي - جمر الزعفران : علي الصوافي - حفار قبور - سمير عبدالفتاح - نصوص: أحمد الرجبى .
- ٢٣٧ **المنابيات :**
أركيولوجيا الضوء : غالية حوجة - الطيلقات النصية في مدينة برالاش سعيد يطين - دراسة عن سعود المعظم : أحمد الطريسي - الجهواني والمقهى : جورج دومير، مي عبدالكريم - زينفارو .. سيمفونية حب : اندريه فلتز، ترجمة: كلثوم أمين - شعرية السرد: أمته يوسف - ما قبل النص : حليلة الشيخ - التماسك اللغوي المكون للخطاب الحكائي عند زياد علي عبدالجليل غزالة - التحب في المنفى : محسن خضر - الأنثاة والإغراء . عبدالسلام الصخراني- الطريق الى بوابة فاطمة، محمد صابر عريـب

ترسل المجلات باسم رئيس التحرير .. والمجلات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.

زوي

استطلاع

صيد الجوع في الفن الصخري في شمال

الجمعة ١٠ من شهر ربيع الثاني ١٢٨٥

الحمد لله الذي جعل القرآن الكريم

المعانيق

بسم الله الرحمن الرحيم

التي تليها: من أجل تفسيرها

يَتِمُّ أَحْيَاءُ مُسِيرَاتِ نَهْيَتِ تَرْتِيبِ

التباعدات البيئية التي يحددها القانون

التَّيْمِينُ وَالشَّرَارُ وَالْقَتْلُ لِرَجُلٍ وَنَحْوِهَا

التي تتبناها في الرواية لم يتسنى لها

التاريخ: رقم قسرة دراسة التاريخ: التاريخ:

تَشْرَا ثَلَاثِينَ لَنَ الْمَرْءِ الْخَيْرِ. لَتَمِ

تجاوزت التبريتيز حصر المتأسر الجماليين

والسمرية-السمرية التي تسمى بها البر

علي أساس الترميز والاحتياز والحيادية

المعنى: تزيت ببيت تلك الامتثال

التحقيق



شكل (١)

الوعمل *Capra ibex*

تنتشر أنواع متعددة من العمل *Capra ibex* في منطقة جغرافية كبيرة، ومن بين هذه الأنواع العمل النوبي *Capra ibex nub* الذي يقطن سلاسل الجبال الصحراوية في شبه الجزيرة العربية، ومن بينها سلاسل الجبال الموجودة في عُمان (الشارطة رقم ٢). ويوجد العمل النوبي في جنوب عُمان في الوقت الحاضر (١٩٧٧: ١٩٧٧) Harrison، وتوجد هذه المشاهد أيضا في نخل والحقف ووادي سرباب (Gallagher and Harrison 1988: 437-42) (الشارطة الأولى) أقدم من شمال عُمان فتوجد إشارة إلى جنوة واحدة حسب بالقرب من فز. (Harrison 1968: 195-381) وعلى

لم يعد الفن الصخري يعتبر تراكما تدريجيا لصور ميسولة تكون كل منها استجابة لاجابة ترتبط بلحظة رسمة (Leroi-Gourhan 1972: 37-38) على الرغم من الكمية الكبيرة والمتنوعة من البيانات التي يقدمها لنا الفن الصخري فإن هناك بعض المشاكل التي تعوق دراساتنا وتقييمنا لهذا المصدر من المعلومات، منها صعوبة الوصول إلى التواريخ الدقيقة للفنون الصخرية المختلفة وعلى الرغم من أن مثل هذه المشاكل خارج إطار اهتمام هذه الورقة فإنه ينبغي علينا الإشارة إلى أن الفن الصخري في عُمان لم يوثق أو يدرس بصورة تامة (الفاحي، دراسة طور الكتابة)، أما في الوقت الحالي فإن دراسات كل من برستون (Preston 1976) وكلاارك (Clarke 1975) وجاكلي (Jackli 1980) والشحري (Al-Sabri 1984) هي كل ما يتوافر لدينا من دراسات متخصصة في الفن الصخري في عُمان.

تمثل هذه الورقة محاولة لدراسة وتفسير بعض المشاهد الصخرية من طقار في جنوب عُمان وهي مشاهد تظهر أنشطة صيد العمل. وتسمى هذه الورقة إلى فهم طرق وتقنيات صيد العمل في الماضي، كما رسمها الفنان الطقاري القديم. وسنحلل أيضا الطرق التقليدية في صيد العمل في جنوب الجزيرة العربية، وتحديدًا في حضرموت وفي مناطق أخرى من أجل فهم أفضل لمشاهد الصخور، ولتحقيق ذلك فإن هذه الورقة ستعامل مع مشاهد الصخور باعتبارها سلسلة من اللقطات، فالمشهد الصخري الذي يعرض مجموعة من الرسوم يمكن اعتباره لقطة واحدة من بين سلسلة من اللقطات، التي تشكل الفكرة الأساسية في نشاط محدد كان يشغل بال الفنان حينما رسم المشهد. وبعبارة أخرى فإن الفنان القديم قد اختار رسم لحظة محددة من لحظات نشاط الصيد الذي يشكل جزءا من نشاط أكبر يمتد لفترة زمنية أطول، بهذا فإن هذه الورقة ستتركز على مشاهد الصخور، التي تشكل مجموعة، صورة أكبر، ولن نتناول الورقة سمات الرسوم التشكيلية أو مظاهرها الجمالية. غير أننا سنقدم في البداية بعض المعلومات عن العمل نفسه.

* باحث أكاديمي من سلطنة عُمان

† رئيس شعبة الآثار بجامعة السلطان قابوس

٢٢٤) - والمكان الذي تقسم فيه هذه الاحياء التوراتية هو الجبال شديدة الانحدار القريبة من البحر الميت التي تشكل جزءا من مكان استيطان الوعل حتى الآن (Grzimek 1988: 525, Harrison and Bates 1991: 183). ويعتقد أيضا أن الوعل كان رعى اله القمر في أيام يافيس ملكة سبأ، وأن رؤوس الوعل التي حوت قد رُبت عملة معدنية عثر عليها في معبد اله القمر في مارب (1991: 183) Harrison and Bates. أضيف إلى ذلك فإن الدراسات التي أجريت على الفن الصخري في شمال اليمن تشير إلى انتشار كبير للوعل (Jong 1994: 149). والواقع أن الوعل يحتجز الشكل الأكثر انتشارا في جنوب الجزيرة العربية (7) (Sergeant 1976).



ضوء البيانات الجغرافية والتوافرة الحيوانية للوعل فإن بإمكان المراهق تحديد الحيوان المرسوم في المشاهد الجغرافية في ظلال على أنه الوعل النوبي الذي يطلق عليه علميا اسم *Capra ibex nubiensis* (انظر الشكل رقم ١). ويعتبر الوعل النوبي، أن نحن قارناة بأصناف الوعل الأخرى، يتميز بصغر جسمه نسبيا، وبلونه المموه تمويها تاما حيث أنه يساري درجات لون الصخور الصحراوية. ويتميز ذكر الوعل أيضا بقرونه الدائكة الكبيرة ولحيته ذات اللونين البني والأسود، وتتميز قرون الوعل الطويلة بأنها غير ملتوية، بل أنها أشبه بالنصل المعقوف ويتميز بصدر امامية متناسقة تميز القرن بأكمله ولقرن ذكر الوعل ما بين ٤٢ إلى ٦٣ صرة تبين بوضوح حلقات نمو سنوية. (Grzimek 1988: 525) ويستوطن الوعل النوبي سفوح الجبال شديدة الانحدار. ويتميز عن حيوانات الصحراء الأخرى باعتماده على الماء، ولهذا السبب فإن قطعان الوعل تتركز دائما في المناطق التي يتواجد فيها الماء السطحي والغدران والبرك الصخرية. ويحقق الوعل احتياجاته من السوائل عن طريق رعي النباتات التي تحتوي على الماء وبالرعي في الصباح الباكر حينما يكون ما تحويه النباتات من الماء في أقصى توافره في النباتات. (Grzimek 1988: 526) وتقدر منطقة معيشة الوعل النوبي بحوالي ١٢ ميلا. وفي مثل هذا المدى فإن النمور وعشاق الأرض والنسور تعد أعداء الوعل، إلا أن الإنسان يظل أخطر هؤلاء الأعداء. (Grzimek 1988: 526) وعلى الرغم من ذلك فإن الوعل يعتبر من أصعب الحيوانات صيدا، حيث يعيش في سفوح صعبة شديدة الانحدار وفي الجبال الصخرية. وقد فاق الوعل الحيوانات الأخرى بتطوريه أعضاء عضلية قصيرة وحوافر متطاطية صغيرة، بهدف للتكيف مع الجبال الصخرية وركامات الحصى (Kingdom 1990: 159). أضيف إلى ذلك أن الوعل يحافظ على قدرة على التموه تتمثل في لونه الذي يشبه لون البيئة التي يعيش فيها. وهذه الصفات والبيئة تعوق الوصول إلى هذا الحيوان وتقلل من لقاء الوعل بأعدائه.

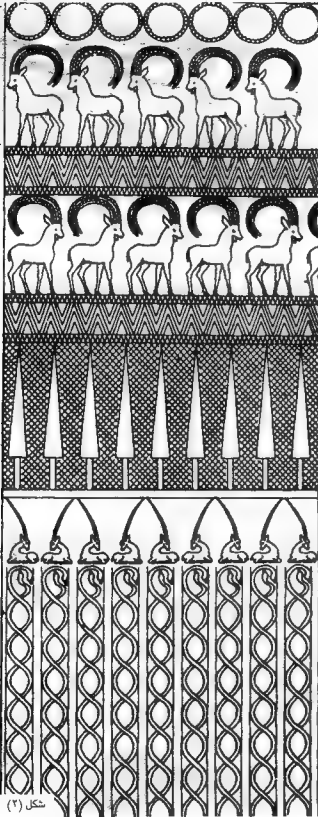
وقد عرف الإنسان الوعل منذ قديم الزمان، فالتجارة تشير إلى حيوان يقال أنه هو الوعل حينما طلب اسحق من عيسو أن يبعث له عن شيء يلهو به (سفر التكوين:

الصيد التقليدي للوعل

تندرج البيانات المفصلة حول أساليب صيد الوعل في الأدبيات العربية، وتشير الأخبار على وجه العموم إلى الكائنات من تقديم تفاصيل لها وعلى سبيل المثال فإن كنجدم (1951: 1990) يذكر بأن الصيادين كانوا يهاجمون الوعل عند موارد المياه، غير أنه لا يقدم تفاصيل حول التقنيات المتبعة في الهجوم أو حول تنظيم عملية الصيد.

أما في عمان فإن محاولاتنا لتتبع السبل والأساليب المتبعة في صيد الوعل من خلال الاستعانة بكتاب السن لم يحالفها النجاح كذلك فإن الكتابات العمانية لا تزودنا بأي وصف للصيد التقليدي للوعل. وعلى الرغم من ذلك فإن مجموعة كبيرة من القصص حول صيد الوعل وطقوسها تنتشر في حضرموت في جنوب شبه الجزيرة العربية. ومن بين أولى الوثائق التي سجلت صيد الوعل في حضرموت نجد دراسة كل من هـ. انجرامز (1912: 12) و د. انجرامز (1947: 60) في (D. Ingrams) في أواخر الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين، حيث يرى الباحثان أن الصيد المنظم للوعل في حضرموت يعود أصله إلى فترة ما قبل الإسلام. إضافة إلى ذلك يسجل سرجينز (1976: 27) تفاصيل قيمة حول صيد الوعل وتنظيمه في حضرموت، وهو ما قدمه أيضا روديونوف (1994: 123) الذي يسجل طقوس صيد الوعل في حضرموت ويعتبر تلك الطقوس بقايا للطقوس الدينية القديمة. ونتيجة لهذه الدراسات فقد تم بنجاح توثيق جزء كبير من المعرفة التقليدية في جنوب الجزيرة العربية حول صيد الوعل. أضف إلى ذلك فإن جغرافية منطقة جنوب الجزيرة العربية وأفارها وتاريخها تؤكد على العلاقة الوثيقة بين ظفار وحضرموت. ولهذا فإن الطرق والتقنيات التقليدية لصيد الوعل في حضرموت ستعطينا في محاولتنا لفهم وتفسير مشاهد الصخور في ظفار.

ويصف سرجينز (1976: 27) ثلاثة أنواع من صيد الوعل في تريم في وادي حضرموت هي: مصادفة حيوان في طريق أو غهر، وقتل الحيوان بإطلاق النار.



شكل (٢)

ويقول بأنه ما لم يقع الوعل في الشبكة، فإنه ما يلبث أن يلاقي حتفه جراء طعقات الخناجر. إضافة إلى ذلك فإن سرجينيت (2-51-1976) يصف عادات الصيد لدى سكان قرية مدودة على النحو التالي. يأمر قائد فريق الصيد كل أفراد الفريق أن يتناول عموداً (والذي يمثل شبكة) إلى طريق أو واد في موقع الصيد الجبلي. ويعد اصحاب الشباك شبكاتهم في الطريق عن طريق غرز خطافات حديدية في صندوق الضخون. يستخدمون خطافاً حديداً لكل جانب من جوانب الشبكة ويضعون الأعمدة في فواصل محددة في الشبكة. ويستقيم الشبكة الواحدة خمسة أو ستة أشخاص. ثم ينتشر حملة البنادق والمطاردين لكنهم لا يصعدون للجبال في الدروب التي يستخدمها رجال الشباك. وعادة ما يأخذ حملة البنادق مواقعهم في قمم جبال شبيهة بالنجود حيث يمكن كل منهم خلف كرم من الحجارة اقيم خصيصاً لإخفائه عن الوعل الجفول. أما المثيرون فيبلغ عددهم عادة خمسة عشر شخصاً أو يزيد. وهم يمسحون المنطقة ويدفعون الطريدة باتجاه حملة البنادق المختبئين. في قمة الوادي أو في الطريق والشباك في الأسفل. ويطلق حملة البنادق النار على الوعل حينما يقترب منه. ويتم دفع الوعل الذي اهبطه رصاص البنادق في نهاية المطاف ناحية الشباك. إضافة إلى ذلك فإن لدى سكان قرية مدودة عادة

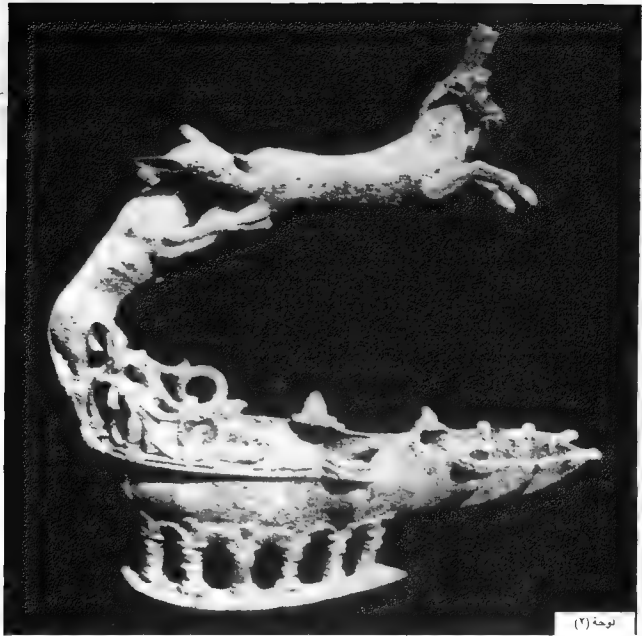
عليه من كمين باستخدام البنادق فقط. والصيد باستخدام الشباك والبنادق. ويصف سرجينيت أيضاً أربعة أصناف من المشاركين في عملية الصيد. مطاردي الطريدة، وحملة البنادق المختبئون، والرجال المختبئون في كمين بالهراوات والخناجر، وحملة الشباك المنصوبة. ويقوم الرجال الآخرون بأخذ مواقعهم خلف الشبكة بسكاكينهم، حيث يقف واحد أو أكثر في كل ركن حسب عدد الأشخاص المشاركين في العملية. ويقوم عشرة رجال مثيرون من فريق الصيد المكون من ثلاثين شخصاً بالبحث عن الوعل حيث يوجهونه هبوطاً إلى الوادي، وما أن يصل الوعل إلى الوادي فإنه أما أن يطلق النار عليه حملة البنادق المختبئون خلف الصخور أو أنه يقع في الشباك المنصوبة. وفي اللحظة التي تقع فيها الضحية في الشبكة فإن الرجال المسؤولين عن الشبكة يرمون عليه بقية الشبكة حتى يصعب عليه الخروج منها. ثم يأتي المثيرون ويطلقون النار على كل جانب. وعلى الرغم من أن الصيادين يستخدمون ثلاث أو أربع شباك في الصيد لليوم الواحد إلا أن بعض حيوانات الوعل تستطيع أن تغفل منها إلى الجبال الآمنة. وقد جرت العادة أن تصنع الشباك من الحبال بعرض قامة الإنسان ويترأص طولها بين ثمانية عشر إلى عشرين ذراعاً. وفي قرية عينات يتم صنع الشباك من صوف الماعز الأسود. وحينما تجهز الشبكة للصيد

تسندها أوتاد من أطراف النخيل مفرزة في الأرض كالتسويري. ويبلغ طول الاوتاد حوالي قامةين. وتعد السويري في كل جانب من نهاية الشبكة فيما توجد اثنتان أو ثلاثة في الوسط. ويترك العادة أن تستخدم ثلاث أو أربع شباك في الصيد في اليوم الواحد.

ويشير سرجينيت (34-7-1976) أيضاً إلى صيد الوعل في منطقة واحد حيث يتم صيد الوعل باستخدام الشباك.



لوحة (١)



لوحة (٢)

اصحابها في عمليات الصيد. ويدعي سكان عينات ان فصيلة الكلاب هذه تتميز عن الكلاب المتعددة الألوان التقليدية في البلاد وعن فصيلة الكلاب السلوقية الشهيرة. ومن المثير ان سرجينت يشير الى مصباح قبل -اسلامي يتكون من كلب ووعل من اريتريا (الصورة رقم ٢). إضافة الى ذلك فإن سرجينت (Serjeant 1978: 32) يصف استخدام الكلاب في صيد الوعل لدى سكان قرية عينات كما يلي:

حينما يصل الرجل وكلابه الى منطقة الصيد فإن الرجل يقول للكلب «استكبر» (أي إيق أكبر الوعل). فتذهب

محلية تعرف باسم «تمثيلية صيد الوعل» وهي تلقى يتم فيه مد الشباك عبر طريق ثم يطارد الناس شخصا يرتدي قرون الوعل حتى يوقعوه في الشباك (الصورة رقم ١).

أما عن استخدام الكلاب في صيد الوعل فإن سرجينت (Serjeant 1978: 32) يخبرنا بأن قرية عينات تشتهر بسلالة كلاب الصيد الجيدة التي تربي فيها. حيث تغذى الكلاب تغذية جيدة بالتمر والخبز واللحم وغيره ويتم استحمامها بطريقة دقيقة لتبقى نظيفة، وتتلقى هذه الكلاب عناية فائقة فهي كلاب صيد ممتازة، وتعين

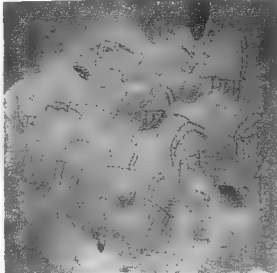
الكلاب مازة ذئبها، وتهاجم الطريدة، ثم تسيطر عليها من خصيتها وهكذا تترك بها إلى أن يصل الصيد.

وسيكون من الأكثر فضائية أن نغزو المعلومات المتوافرة لدينا من جنوبي الجزيرة العربية حول تقنيات صيد الوعل بمعلومات من مناطق أخرى تتميز بظروف بيئية مشابهة ومستوى معادلي في التكنولوجيا. وحسب علما فإن قبيلة الببجا في شرق السودان هي المجموعة الثانية التي تحتفظ بالطرق التقليدية في صيد الوعل في المنطقة. وتوطن هذه المجموعة

في سلاسل جبلية في مناطق ذات مظلومية بيئية مشابهة. ويقوم أفراد قبيلة الببجا بهجرات فصلية بحثا عن الكلأ شبيهة بتبصرركات البدو، ويتوزعون في مجموعات صغيرة في تلال البحر الأحمر وخلال رحلات متعددة إلى تلال البحر الأحمر. أخبر سكان محليون كبار في السن الكاتب بأن صيد «العاهو» (أي الوعل) كان عملية شاقة ولا يحالفها النجاح دائما. وفي الماضي كانوا يستخدمون طريقتين في صيد الوعل، تتمثلان

أولاهما في بناء موقع محاط بالحجارة باستخدام الصخور، وكان من اللازم أن يكون هذا السياج مموها ويعدل واحد فقط. وكان ينبغي أن يتم بناء السياج في منطقة يتردد عليها الوعل أو يعبرها باستمرار

وينقسم الصيادون أنفسهم إلى مجموعتين. تقوم الأولى بمسح المنطقة بحثا عن قطع من الوعل تدفع الوعل باتجاه السياج بينما يقوم أفراد المجموعة الثانية الذين يكونون قد اختبأوا في نقاط مختلفة بمنع الوعل من الهرب ويوضعه في الطريق المؤدي إلى السياج. وما إن



لوحة (٢)

تدخل بعض حيوانات الوعل إلى داخل السياج المموه حتى يقوم صيادون الببجا بقتلها مستخدمين المدى القصير في العصي عليها ثم يهبط بذلك عملية المطاردة والصيد. وقد أخبرني مخبر مزار أن الصيد كان عملية يكابد الصيادون فيها الأمرين وأن النجاح لم يكن يحالفها دائما. أضف إلى ذلك أن عملية الصيد حينما تنجح لا تنتهي بمكافأة كبيرة نظرا للعدد الكبير من الرجال الذي تتطلبه عملية المطاردة.

أما الطريقة التقليدية الثانية لصيد الوعل فتقوم على حيازة شبيهة بالأولى، حيث يستبدل السياج بشبكيك يتم اعدادهما وأخفاؤها في مواقع معينة مع مجموعة من الرجال المختبئين. وهنا أيضا فإنه يتم وضع هذه الشبكيك في مواقع قطعان المياه التي تقصدها قطعان الوعل. وما إن تقبل الحيوانات على الماء حتى تقوم مجموعة من الرجال المختبئين بدفع الوعل بقوة نحو الشبكيك المموه. وهنا فإن الوعل ستحاول الهرب غير التشبك إلا أنها سرعان ما تتشابك مع الشبكيك. وما إن يقع أحد الوعل في الشبكة حتى يقفز الصيادون إليه. وحسب ما يقول المخبرون فإن الصيادون يصيدون عبادة الذكور ذات القرون الكبيرة التي يسهل وقوعها في الشبكة. وأخبروني أيضا أن طريقة الصيد هذه تتطلب الكثير من الأناة والاحتمال.

ومن الواضح أن البيانات الأثنوغرافية المدروسة في كل من حضرموت وتلال البحر الأحمر السودانية تتشابه تشابها كبيرا ولا تختلف كثيرا، بل أنها تقوم على نفس المبادئ، فممارسة صيد الوعل لدى قبيلة ببجا تكاد تتطابق مع طرق وتقنيات الصيد المستخدمة في جنوبي شبه الجزيرة العربية. والفرق الوحيد بينهما هو أن صيادي منطقة حضرموت

يستخدمون الأسلحة النارية فيما يتعدى على أفراد قبيلة البهجا الوصول الى مثل هذه الأسلحة.

البشاهد الصخرية في ظفار

من المهم في هذه المرحلة ان نتذكر ان صيد الوعل يتكون، كما هو الحال في عمليات صيد أخرى كثيرة، من

مراحل عديدة، وحسبما

يصف سكان قرى متعددة

في حضرموت فإن الصيد

التقليدي للوعول يتكون

من ثلاث مراحل متكاملة.

الأولى هي التي تحدث عن

الطريدة ودفعها ناحية

المنطقة، والثانية هي

إطلاق النار والثالثة هي

الشباك ولكل من مراحل

الصيد هذه أنشطتها التي

تكمّل بعضها بعضاً.

ونتيجة لهذا فإنه من

إمكان أن نفترض بأن

صيد الوعل في ظفار كان

يتكون، وعلى نحو مساو،

من مراحل متعددة تضمن

الوصول الى صيد ناجح.

ان قدرة الوعل وتكيف

البينة القاسية تحتم مثل

هذه المراحل المتكاملة

لتنظيم محاولة اصطياد

الوعل وهذا ما مكن

الفنان الظفاري القديم من

ان ينتقي لحظة نشاط

محددة ضمن هذه

المرحلة ليصورها، أي،

بعبارة أخرى، ان ما هو

مصور في مشاهد

الصخور يمثل لقطة واحدة

من ضمن سلسلة من

اللحظات التي تكون

المشهد الكلي لصيد الوعل.



لوحة (٤)

وقد تم توثيق الفن الصخري في ظفار على نحو مناسب حيث صور الوعل على نحو بارز (al-Sahri 1994).

وقد رسم المشهد في اللوحة رقم ثلاثة باستخدام تقنية

واحدة، حيث يقدم المشهد مجموعة من الصور في حالة

حركة، وهي مرحلة واحدة في عملية صيد. وتشمل الصور

المرسومة واحدا وعشرين وعلا وأربعة رجال. ومن بين

الواحد والعشرين وعلا رسم سبعة عشر منها في اتجاه

واحد من اليمين، فيما رسمت صور الرجال في اتجاه

اليسار. ومن اللافت ان الرجال قد رسموا في أوضاع تظهر

أسلحتهم مرفوعة، ويبدو ان

هذا يشير إما الى انهم

يدفعون الوعل او انهم

يطاردونها. ويلاحظ ايضا

ان كل الوعل تكاد تكون

على خط واحد. والواقع ان

هذا يشير الى ان الحيوانات

تفر من الرجال. أضف الى

هذا ان الرجال يبدو على

جانب واحد من الحيوانات

وانهم يشكلون نصف حلقة

تقريبا. وان هذا في

حسباننا ملاحظتنا

السابقة فإنه يمكننا ان

نفسر المشهد بإحدى الطرق

التالية. قد يكون هناك

مجموعة من الصيادين

يدفعون الوعل ويوجهونها

ناحية منطقة معينة يوجد

فيها رجال آخرون في

انتظار وصولها. وقد تكون

المنطقة المعينة طريقا

ضيقا في الجبال حيث يعد

الصيادون شباكا تشبه

الطرق التقليدية المعاصرة.

وبعبارة أخرى فإن المشهد

قد يكون مرحلة واحدة في

عملية صيد تتكون من

مرحلة او مرحلتين.

والإمكانية الأخرى هي انه

مشهد بسيط يمثل عملية

صيد تتكون من مجموعة من الرجال يطاردون قطيعا من

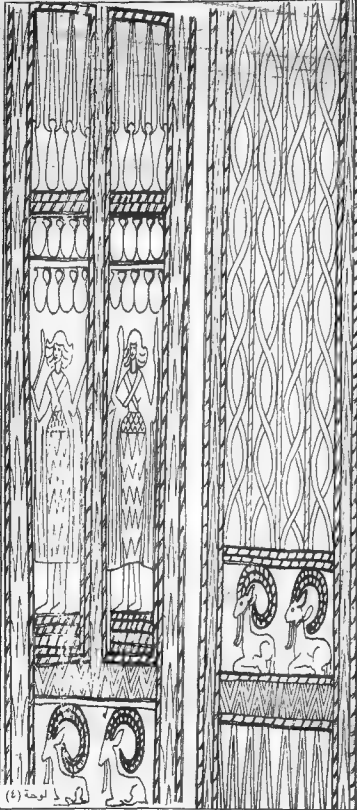
الوعول، وهو ما قد يعني ان مرحلة واحدة بسيطة

من عملية صيد، وهذا الضرب من الصيد البسيط لا يقتضي

اي تنظيم او تخطيط والمتابعة لا تتضمن اي مراحل

يكون لكل صيغته في هذا دور محدد، وهذا وضع جالوف لهذا النوع من الصيد في حضرموت الذي يتم فيه العثور على الحيوان بطريق الصدفة، الذي وصفه سرجينيت (Sergeant 1976: 22).

أما اللوحة الرابعة فتظهر مشهد صيد يحوي على ناقة وصقورها. أما ما يتبدأ انتباهنا هنا فهو مشهد الوعل والصيد، حيث يحوي المشهد على أربعة وعول يمكن تمييز اثنين منها على أنها ذكران فيما الآخران هما أنثيان، حيث تتميز ذكور الوعل بقرونها الطويلة ذات الصرر الواضحة فيما تكون الاناث أصغر حجما وقرونها بدون صرر. إضافة إلى الوعل فإن هناك أيضا أربعة رجال يرتفعون السلاح. والرجال ليسوا مسلحين بالرمح أو العصي. ومن الجدير بالملاحظة أن الرجال يتخذون أربعة أوضاع مختلفة من حيث موقع الوعل الأربعة. ويوجد في المشهد أيضا كلبان يبدو أنهما كانا يطاردان الوعل. حيث يكاد احد الكلبين أن يمسك بأحد الذكريين الكبيرين. كذلك فإن المشهد يصور الوعل الأربعة راكضة باتجاه اليسار على هيئة متعرجة. ويقول درويس (Drewes 1954: 93-4) إن النقوش الحضرمية من وادي إرما تقول إن قبيلة أو مجموعة من الناس يسمون بالأحرار قد نجحوا في قتل ٦٠٠ وعل بمساعدة ٢٠٠ كلب. ومن المثير فإن العمود الجرانيتي الأحمر في مدينة القلناو التاريخية في جوف بن ناصر في الحافة الشمالية الشرقية من اليمن يلقي الضوء على قضية الشكل المتعرج. فهناك على رأس العمود صف من سبع حلقات (الشكل رقم ٢) وصفان من الوعل في اتجاهين متعاكسين يفصل بينهما خط متعرج. وفي قاعدة العمود نرى مجموعة من حيوان المها يوجد تحتها لوحة مزخرفة. وقد جدد الشكل المتعرج على أنه الشكل التقليدي للجلجل (Sergeant 1976: 65). وعلى النقيض ذاته فإن الشكل المتعرج يوجد أيضا في عمادتين الابواب من خربة آل علي قرب الحزم في جوف بن ناصر (الشكل رقم ٣) حيث يمثل هذا الشكل شبكة. إلا أن البعض يثير بعض التحفظات حول هذا التحديد (Sergeant 1976: 104). ولهذا السبب فإنه يبدو أن الشكل المتعرج له تفسيران محتملان: أما أنه جبل أو أنه شبكة صيد. أن المظهر المهم هنا هو أن الشكل المتعرج يربط باستمرار بالوعول في حضرموت وظفار، ولذا فإنه لابد وأن يكون عنصرا



اللوحة ٤ (٦)

مهما في حضرموت وظفار. إضافة الى ذلك فانه من الواضح ان هذا المشهد يمثل مرحلة واجبة من عملية الصيد التي كانت تستخدم لصيد الوعل الجبلي في عمان.

ان الاسلحة النارية تستحق الاهتمام في سياق هذا التطابق في صيد الوعل في كل من منطقتي حضرموت وظفار. فقد دخلت الاسلحة النارية الى جنوب شبه الجزيرة العربية في القرن التاسع الهجري- الخامس عشر الميلادي، وحلت تدريجيا محل القوس والسهم في المعارك وفي الصيد. ومن المسلم به ان القوس والسهم كانا عنصرين حاسمين في الصيد التقليدي للوعل قبل ظهور الاسلحة النارية في جنوب الجزيرة العربية. ويبدو ان الاسلحة النارية هي العناصر التقنية الحاسمة الحديثة إضافة الى طرق وتقنيات الصيد التقليدي. وفي هذا السياق يخبرنا سرجينت (Serjeant 1976: 95) انه قبل ابحال الاسلحة النارية في حضرموت كان لحمة الاقواس نفس موقع حلة الاسلحة النارية حاليا. إضافة الى ذلك، فبين بين منحوتات حصن العرقان سرجينت في دراسته أنفة الذكر يذكر رؤية نحت لرجل فيما يشبه التتودرة يرمي سهمًا وقوسًا على احد الوعول. وهنا ايضا فإن الرسوم الصخرية في منطقة حائل في شرق السعودية تؤكد استخدام القوس والسهم في صيد الوعل (Winnet and Reed 1973: 80).

لقد أبرزت هذه الورقة بعض مظاهر الفن الصخري في عمان، وقد تجاوزت الوصف المبسط للشكل المرسوم في الفن الصخري حيث قدمت تفسيرات لبعض المشاهد الصخرية. وقد لففت هذه الورقة الانتباه الى حقيقة ان الفن الصخري يمكن ان ينظر اليه باعتباره مكونا من مجموعة من اللقطات، فالمشهد الصخري الذي يعرض صورا معينة يمكن ان يكون لقطة واحدة في سلسلة كاملة تشكل في حقيقة الامر الفكرة الأساس لنشاط معين في ذهن الرسام حينما رسم المشهد. اي بعبارة اخرى ان الفنان القديم اختار ان يرسم لحظة معينة من النشاط من نشاط يمتد لفترة زمنية ممتدة. وتشكل اللحظة المختارة معنى الفكرة المرسومة على الصخر.

وقد ركزت الورقة على تفاصيل تقنيات صيد الوعل وتبعت بيانات اثنوغرافية بهدف رؤية التشابه بين ممارسات الماضي والحاضر. وعلى الرغم من ان هذه التفاصيل قد تبدو بسيطة الا انه ثبت انها ذات قيمة

كبيرة. فهي عناصر اساسية في فهم مشاهد الصيد في الصخور. وفي الواقع فان هذه التفاصيل تمثل التجربة والمعرفة الإنسانية المتراكمة التي تتأثر من خلالها الانسان مع الحيوانات. وهكذا فإن مشاهد الفن الصخري التي ناقشناها تعكس التطور البشري في تقنيات الصيد والتي تصيف تبعا لذلك، الى تعقيد مشاهد الفن الصخري. ويفترض مفهوم «اللقطات» والمستوى الملاحظ من التعليم في عملية الوعل بين التجمعات البشرية التقليدية فإن المشاهد الصخرية تكشف عن معناها. وقد أثبتت الورقة، على نحو مساو، ان البيانات الاثنوغرافية وممارسات المجتمعات التقليدية المعاصرة يمكنها ان تكون ذات فائدة كبيرة في فهم الفن الصخري. فبدون ممارسات المجتمعات التقليدية المعاصرة والمعلومات الاثنوغرافية فإن فهمنا لمشاهد الفن الصخري في عمان يبقى ناقصا.

* للوعل المقصود هنا ما يعرف علميا بالوعل البري، وهو يختلف عن الوعل البري المعروف بالهيا

- The Bible. Genesis 23, 3.
Clarke, C. 1975 The rock art of Oman. JOS 1 113- 122
Drewes, A.J. 1975. Some Hadrami inscriptions. Bibliotheca Orientalis 3. 3-4 93- 94.
ElMAHI, A.T. (in preparation), Problems of faunal elements in the rock art of Oman
Gallagher, M. and Harrison D. 1988. The small mammals of the sand JOS. A Special Report 3 437- 42
Grzimek, B. 1988 Grzimek's Animal Life Encyclopedia. V, New York.
Harrison, D. L. 1968. The Mammals of Arabia. Carnivora, Hyaenidae and Canidae, II. London.
Harrison, D.L. 1977 Mammals obtained by the Expedition with a check-list of the mammals of southern Oman. JOS. A Special Report. Flora and Fauna.
Harrison, D.L. and Bates P.J. 1991 The Mammals of Arabia. London.
Ingrams, H. 1937 A dance of the ibex hunters in the Hadramawt. Man 38
Ingrams, D. 1949 A Survey of the Social and Economic Conditions in the Aoen Protectorate. Asmara
Jackli, P. 1980 (unpublished report) Rock Art in Oman. An Introductory Presentation
Jung, M. 1995 A map of Southern Yemen rock art with notes on some of the subjects depicted. PSAS 24 135-156
Kingdon, J. 1990 Arabian Mammals A Natural History. London.
Leroi- Gouhrien A. 1997 The evolution of of Palaeolithic Art Hunters. Farmers, and Civilizations. Old World Archaeology Scientific American, San Francisco, 37-47.
Preston, K. 1976 An introduction to the anthropomorphic content of the rock art of Jebel Akhdar. JOS 2 17-38
Rodionov, M. 1984 The ibex hunt ceremony in Hadramawt today. NAS 2. 123-30.
Serjeant, R.B. 1976 Southern Arabian Hunt. London.
A- Shahri, A. 1994. Zula- kitabtu- ha wa- nuqus- ha al- qadimah, Dubai.
Winnet, F.V. and Reed, W.L. 1973 An archaeological- epigraphical survey of the Ha'il area of northern Saudi Arabia. Berytus 1 27

التمثيل المرئي للاسكندرية بين منعطف قرنين

ماري تريز عبدالمنعم

الإسكندرية مدينة بيتية لموقعها الجغرافي بين الشرق والغرب، وشهد تاريخها الثقافي تحولات جمة، تواترت فيه الحركات الدينية والمدنية. والتحويلات السياسية والديموقراطية التي طرأت على الإسكندرية، جعلت منها نقطة التقاطع/ الالتقاء لثقافات متعددة. أفضى ذلك الى وجود نزاع دائم بين الهوية والرضية، بين المتاح والمأمول. ويتجسد هذا النزاع في كافة أوجه التمثيل الثقافي بها. وقد اخصقت القراءات التقليدية للأعمال التصويرية المستوحاة من موقع الإسكندرية الثقافي في رصد اسهام هذه الأعمال في تفعيل الوضع الثقافي للسن المصري الحديث والمعاصر. لذا أود إعادة قراءة بعض الأعمال التي مثلت الإسكندرية بين منعطف قرنين، وسوف يرتكز اختياري على نماذج من المحاولات لجعل التمثيل الثقافي فضاء بديلا. أو فضاء بينيا، يسمح بالمشاركة الجماعية في قراءة اللوحة، مما يهيئ سبلا لارساء علاقات متبادلة بين الفردي والجمعي.

فالتمثيل المرئي للاسكندرية في سائر العصور، لم ينقسم الى ثنائيات متباينة تفصل بين القومي والوفاة، أو الأسطوري والذهوي، بل تتألف تلك الثنائيات في عملية استمرارية تتوازن بها الممارسة الدينية/ الدنيوية بالرؤى المنظرة لها. والجماعات المتباينة للنازحة عبر الازمنة المتلاحقة. أنتجت رؤى متعددة للماضي والحاضر، فجاء انتاجها الثقافي متجاوزا للحدود الفاصلة بين الثقافات والأطر المعرفية. لذا، غدت الإسكندرية في نهاية القرن التاسع عشر أرضا خصبة لظهور أعمال تصويرية تقدم تمثيلا مرئيا يتصدى للتحديات الفنية التي تجيزها المؤسسات التعليمية والمعرفية النظامية آنذاك.

وفد الفنانين الى الإسكندرية يحملون معارف وتقاليده فنية مكتسبة من الأكاديميات الأوروبية. وقد تلمذ الرعيل الأول من فنانين الإسكندرية في مدارس الفنانين النازحين، ومن بينها مرسوم جويلا بالت (١٨٨٤-١٩٥٦) مجري

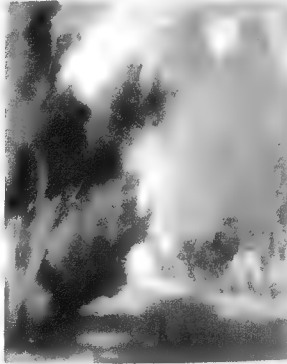
في أواخر القرن التاسع عشر، تحولت الإسكندرية الى مدينة عالمية بفضل نظام الحكم الذي اتبعه محمد علي (١٨٠٥-١٨٤٨)، فاجتذبت المستثمرين، والمغامرين، والفنانين، ذوي الطموحات، والفارين من التفكير السياسي في أوروبا، والصراع الطائفي في الشام، وقد ساعد الموقع البيني للاسكندرية، وتشكلها الثقافي على تكييف القاطنين بها على تقبل الوافدين اليها من سائر أرجاء العالم، كما اعتادوا التعايش مع الاختلاف، وتجنب الممارسات المؤسسة على ثنائيات قاطعة، وانتمت الجماعات النازحة الى ثقافات متغايرة، ولم يمل افرادها الى زرع البعادد القومية او الاجتماعية فيما بينهم، أو التمييز بين المصري والأجنبي (البير، ١٩٩٦، ٦٧٠)، غدت الإسكندرية مدينة الآخر، قومية وعالمية في آن، وقد ساعدها تاريخها الثقافي على ذلك.

* ناقدة وأكاديمية من مصر.

والشام المستشرقين لايحاءاتها المقدسة، فهي تمثل الخلفية التي دارت فيها الأحداث الدينية في الماضي، فجاء تمثيلهم لها يقالي في المثالية. (ماكنزي ٥٠-١٩٩٥) ولكن جورج صباغ (١٨٨٧-١٩٥١) أضفى على الصحراء بعداً آخر، حيث تختلف مشاهدته الصحراوية عن التقاليد الفرنسية الهيومانية، على الرغم من أنه تدرب في مواسم إيطاليا، وباريس، حيث انضم إلى حركة النابسي. ولد صباغ في الإسكندرية لاهوين هاجر من الشام، وأتاح له تنقله الدائم بين الشرق والغرب المشاركة في الحوار الثقافي القائم، والأسهام فيه برويقه. فتختلف

لوحة الصحراء في أسوان قبل الخمسين (١٩٢٣)، زيت على نوال، عن نظيراتها التي رسمها المستشرقون، الساعية إلى تحقيق الرؤيا النبوية وما يتبعها من خلاص روحي. فاللوحة قد يغمرها جو تأملي، وإيحاءات بالأزل المهيب، ولكنها تتبدع عن المنظور الأحادي فلا تلتقي بحيويتها في نقطة محورية، بالوصول إليها يصل المشاهد إلى لحظة التجلي، بل على العكس، هناك علامات عدة تعمل على إحالة منظور الرؤية حتى لا يتحدد المشاهد ببؤرة محددة في التكوين، فالمشهد قد يوحي بحالة من السكون تؤكد المصور التي تتوسط التكوين لتقوم بمقام

محور مركزي وهمي. إلا أن الخطوط النصف دائرية المحيطة بتبد هذا الغياب، فتتحرك العين من الصخرة الامامية إلى الخلفية دون الوصول إلى نقطة ارتكاز عند الهضبة المركزية الكبرى، بل تتجاوزها متتبعه الظلال الملثوية الممتدة إلى خارج الإطار. فالخطوط الملثوية التخيلية المائلة في الامامية تتردد أصدارها وتتبع لتصل الامامية بخلفية المشهد، حتى يبدو الأفق قريباً ويعيد في آن. هذه الحركة البصرية المتواترة تعد المشاهد لاستقبال العاصفة الخماسينية، وكأن المنظر الطبيعي غدا نظيراً عضويًا عن



المولد، واستوطن الإسكندرية قرابة خمسة وعشرين عاماً. وهو يعد نموذجاً للفنانين الذين لم يتأقروا بالبيئة السكندرية، فلا نجد لها أثراً في أعماله. فقد استلهم مناظره الطبيعية وصوره التشخيصية ذات الطابع الرومانسي من التقاليد التشكيلية الغربية السائدة في القرن التاسع عشر. فتشخيصه للنساء يمثل الرؤية الذكورية التي تقوّل المرأة في إطار شهواني الطابع، سواء أفصح عنه لم تستر على. ويتجلى ذلك في لوحته صورة امرأة (دون تاريخ، ٢٤×٣٢سم، مجموعة محمد سعيد الفارسي). فالأتقان الفني

لجماليات اللوحة لا يخفي موقفه من المرأة بوصفها كائنًا جنسياً يتخفى وراء قناع يرتسم عليه الخنوع والبراءة والخجل.

والمنظر الطبيعي في أعماله بالنت يفتزن حالة التأمل، إحدى مميزات الرومانسية الأوروبية التي انتشرت كسفنل مقابوم للعقلانية، والمادية المسرفة التي شاعت مع التقدم العلمي والثورة الصناعية، فمع انتشار العقلانية انصرف الجميع عن تمثيل الموضوعات الدينية، واتجهوا إلى تصوير العناصر المادية المحيطة. وإفتقد الكثيرون الفنانين التجربة الروحية فترجموها في المنظر الطبيعي الذي يمثل تجربة التأمل.

وعد لوحة لقاء الأخياء (دون

تاريخ، باستيل على ورق، ٢٥×٢٥سم، مقتنيات محمد سعيد الفارسي) بمثابة ترجمة للتجربة الروحية الناجمة عن التأمل في أسلوب معاصر، والشخصان اللذان يتوغلان في المشهد الطبيعي هما بمثابة وسيط يساعد المشاهد على مصاحبتهم في اللقاء الروحي.

وقد راج تصوير المشهد الداعي للتأمل كتقليد فني بين المستشرقين في القرن التاسع عشر، وقد جاء نتيجة لعلمنة التجربة الروحية، في محاولة لاستقائهم من المشاهد اليومية بدلاً من القصص الديني. اجتذبت صحاري مصر

حالة من حالات التأهب، فلا ينحصر اهتمام المشاهد بالصحراء لموقعها الجغرافي، أو لاجتماعها الدينية، مثلما كان الحال لدى المستشرقين. فقد تحول المظهر الخارجي للمكان الى تجربة مشحونة بالتوقعات. كما تحول المكان الى سياق بصري تتصل عناصره في علاقات دالة، حتى يخوض المشاهد تجربة المكان بوصفه كيانا متحركا يخترن طاقة فاعلة متفاعلة مع من يجيد قراءة عناصره.

ويتمثل لنا نبض المكان في مناظر طبيعية أخرى لصباغ، فلوحة مراكب شرابية على النيل في مصر القديمة (١٩٢١، زيت على قماش، ٩٢×٧٣سم). لها عنوان مرجعي يحيل الى موقع جغرافي معروف، ولكنه يتحول في اللوحة الى تجربة مرتبة يصعب تعريفها وفقا الى مكان أو زمان بعينه. فيشغل القارب المركزي في أعماق المشهد، تتوقع انحصارا في الرؤية، ولكن على العكس، تبدو المنازل الخلفية أكبر حجما بفعل تأثير الضوء. ويوحى التدرج اللوني بوميض الضوء على الماء، فزيادة الإضاءة كلما تسالت عين المشاهد الى الداخل. فيعمل التوزيع الضوئي على ارباك المسافات وخلق المنظور الاحادي، كما يخلق حركة دفع أمامي وارتداد للخلف، ليتأرجح التكوين بين بعدين: فالرؤية السطحية تظلال ثلاثيا، بينما توحى العلاقات اللاواقعية بين عناصره بأنه ثنائي الابعاد. ذلك الارتباك في التلقي تدعمه المراكب المصطفة على اليسار، فأشعة المراكب على يسار المشهد تشكل تكوينا متوازنا من الخطوط المائلة، والأفقية، وللأساية، وهو تكوين نمطي ربما المقصود به اضمحاء التوازن على الحركة دون تثبيتها حتى الجمود. فالأشعة الممتدة لا توحى بالابتعاد، فليدها أطوال متساوية على الرغم من امتدادها لمسافات الى الخلف. فهي وإن تبدو طبيعية، يأتي توزيعها في الفراغ توزيعا يتعمد إلغاء المنظور الواقعي.

والابتعاد عن الواقعية الصارمة كان تأكيدا لخصوصية التجربة. لذا جاءت أعمال محمود سعيد (١٨٩٧-١٩٦٤) متجذرة للمركزية الغربية التي استخدمها المستشرقون في الصور التمثيلية لمصر، كما نقضت معطياتها الدلالية. طرحت المناظر الطبيعية المحلية التي صورها محمود سعيد رؤية جديدة تنحصر ما سبقه اليه المستشرقون، رؤية تستلهم من المنظر الطبيعي فضاء يتشكل بالممارسة البصرية. فالمشهد الممثل لا يكتمل سوى بتفاعل المشاهد معه. ففي

لوحة منظر من الريف (١٩٢٩، زيت على ورق مقوى، ٦٠×٩٤سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) يتحول المنظر التقليدي الساكن الى تكوين مفعم بالحركة، فيبدو الطقس الخريفي ساكنا، داكنا، منقبضا، ولكن يتسرب وميض الضوء عبر الغيوم في الفضاء العلوي، ومن النافذة التي تتوسط البناية، فمصدر الضوء هنا لم يقتصر على اضاءة اللوحة، ولكنه يرادف بين المصدر الضوئي السماوي والأرضي. ويؤدي ذلك الترادف الى التآليف بين الحس الصوفي ومصدره الشعاع الضوئي الأثيري، والقياس العقلي المتجسد في البنين المعماري المحكم للبناية في علاقته وعناصر المنظر الطبيعي الأخرى. ففي إعادة رؤية المنظر الطبيعي خارج للنمطية التي فرضها المستشرقون، نجح محمود سعيد في التوفيق بين التجربة الصوفية والدينية، وهما تجربتان لم تتعارضا طوال تاريخ الاسكندرية الثقافي، ويعمل سعيد على تأكيد تلازمهما في صياغة جديدة.

كما مثل محمود سعيد الإسكندرية في لوحة المقابر (١٩٢٦، زيت على قماش، ٨٥×١١٣سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) بصورة مفارقة لما مثله المستشرقون (حفر للمقابر الاسلامية في نهاية القرن ١٨م، من وصف مصر، العصر الحديث، الجزء الثاني). فالمشهد يجمع المقابر بالمدينة، ولكنه عند سعيد تحول من الواقعية ليهذو تجربة مركبة تمزج الذاكرة والوجود، وعالمي الماضي والحاضر معا. أما النسوة اللاتي في الأمامية فتتقن بدور الوساطة حيث ترمطن الجبال بالسحب، والأرض بالسماء، فهن تنتسبن الى الجبال بفعل التردد اللوني، كما تنتسبن الى السماء بفعل الشفافية التي تكسوهن، حتى غدون مصدرا للضوء كالحسب، فتتجمع في النسوة صلابة الصغور، وأثرية الضوء، وتتجسد فهن علامات الوجود والغياب، الحياة والموت، فهن تمثلن نقطة الوصل بين المقابر الواقعة في أمامية للوحة والمدينة التي تتراءى في الأفق.

وحينما يمثل محمود سعيد المدينة، تغدو بدورها فضاء ثقافيا يثير الجدل حول أساليب التمثيل الثقافي لها فيما مضى. ولسوحة المدينة (١٩٣٧، زيت على قماش، ٢٢٠×٤٠سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) قد تبدو لأول وهلة وكأنها تمثيل يحاكي الواقع. فالتكوين قد نفذ في بنية ذات منظور هرمي تتوسطه بنات بحري (فتيات الإسكندرية)، ولكن لا تظلال عينا المشاهد محصورة في إطار هذا التكوين

اليهن برؤية جديدة، فهن تطرحن منظورا ببنيا جديدا، يتحدى البنية السلطوية القائمة على علاقات هيمنة وخضوع. ومن ثم، تغدو قراءة اللوحة فعلا أدائيا يمارس التغيير الثقافي بإعادة قراءة العلاقات التشكيلية فيما تجسده من دلالات، مما يدعو الى اعادة النظر في المعتقدات السالفة.

وعوامل الازاحة التي شهدتها الإسكندرية، منذ نهايات القرن التاسع عشر، فتحت أفقا جديدة لتشكيل ثقافة عبر قومية تتصدى للغزوات الثقافية. ويتجلى ذلك في أعمال أونيج أفديسيان (مواليد تركيا، ١٨٩٨-١٩٩٠) الأرمني الأصل، الذي تدرب في الاكاديميات الأوروبية قبل النزوح الى الإسكندرية، ولم يتدخل تأسيسه الأوروبي في توجهاته الفنية مثلما كان الحال في انتاج المستشرقين. فانتاجه لا يقدم تمثيلا للغيرية، وهو الاتهام السائد الموجه للمستشرقين (لندا نوتشلن، ١٩٩١، ١٢-١٥). بل تتطلب لوحاته قراءة تتعدى الفوارق الثقافية، لصعوبة إحالتها الى مرجعية ثقافية محددة، واستيعابها لأسباب عدة، الى جانب مراجعته

الأحادي الرؤية. فبالخصوص في اللوحة تنظر في اتجاهات متضاربة فينحرف انتباه المشاهد من البؤرة المركزية الى زوايا أخرى للرؤية، مما يقوض البنيان الهندسي الهرمي للتكوين. فبائع العرقسوس القادم من اليمين يختلص للنظر الى بنات بحري، بينما يتجنبهم الأب القادم من اليسار ممثليا حمارا مع ابنه. أما الابن فيتطلع فيما وراء اطار المشهد جهة اليمين. وفي المركز، تستجيب اثنتان من بنات بحري الى نظرات بائع العرقسوس، بينما تجول عينا الفتاة الثالثة باحثة عن المتلقي خارج اطار اللوحة- وتطلعها الى ما هو خارج اطار بمثابة دعوة للمتلقي للمشاركة في عالم المدينة بالتفاعل مع عناصرها.

وصورة المدينة ونسائها تختلف هنا عما ألفه المشاهد في لوحات المستشرقين، فقد أسهم سعيد في تقديم رؤية جديدة للإسكندرية بالمشاركة في ايجاد آفاق جديدة تساعد على التخفيف من الارتباك الثقافي الذي نشأ نتيجة لاصطدام المعتقدات المألوفة عن العلاقات الاجتماعية بالنزعات الوافدة. فعلى عكس صور

الحريم المأجنة التي فاضت بها لوحات المستشرقين، تتصدى بنات بحري في المدينة لكل من يعترض عليهن الطريق بنظرة رادعة، نظرة تفرق الجنس بالمعرفة، نظرة تكسب المرأة موضعا في فراغ اللوحة، لتغدو عنصرا فاعلا، تحرك وتحرك مع عناصرها، فبنات بحري تتخذن مسافات متقاربة بين بائع العرقسوس الذي لا يخفي مشاعره، والأب الذي يحجم عن الافصاح عنها. فالصورة السالفة للمرأة الفاتنة، الخاضعة لتبديد في التمثيل الجديد لها، فتقف البنات صامدات، تتجاهلن غواية بائع العرقسوس، ولا تأبهن بالبنية الاجتماعية القائمة على الأبوية. فهن تتوسطن نظرتين متناقضتين للمرأة: المرأة بوصفها أداة متعة، والمرأة بوصفها جزءا من بنية أبوية، لتظهرن امكانية النظر



للقرن البيزنطي لايجاد موضع للذات بعد تعرضه للترحال المتكرر.

ولوحة العائلة (١٩٤٦-٤٨، زيت على قماش، مقتنيات م. تشاكديان) تتناص ولوحة من الفسيفساء ترجع للصور الرومانية (اكتشفت في ثموس، ومعرضة في المتحف اليوناني والروماني، الإسكندرية) كما تتناص ولوحة المدينة لمصود سعيد. والوعي بهذا التناص يؤكد ضرورة قراءة التمثيل المرئي المكثري بوصفه تمثيلا لمدينة أو سياقاً ثقافياً تتنازع/ تتفاعل فيه الهوية/ الخصوصية والرغبة/ الغيرية. والعائلة أفديسيان تحثي بمشاليات الترابط الاجتماعي المتمثلة في الأسرة التي تتوسط اللوحة، كما تستدعي ما يختزن في الذاكرة من معارف تمثل في ألواح بين يدي شيخ حكيم يمارس دور المعلم ويشغل الجانب الأيسر من التكوين. ولكن هناك أيضاً وقتاً للمرح والرقص أو الاحتفاء بالزمن الآنّي تمثله الفتيات في أقصى يمين التكوين. ويمكن قراءة اللوحة كوحدة كلية أو كثنائية يجمعها إطار واحد. وإن كانت العائلة تتناص وما سبقها من تمثيل مرئي سكندري فهي تسهم بقراءة جديدة للطقوس الحياتية والروابط الاجتماعية في سياقاتها العامة والخاصة. والتشكل يضع الشخص في الأمامية، ويمثل بالتساوق المعماري إلى حد تجسيد الحركة لتنسيق الإيقاع. فالتساؤلات الاجتماعية التي تشغل أفديسيان فيما يخص علاقة الأسرة بالتاريخ، وموازنة الحياة بين الجد والهزل هي تساؤلات تشهر إشكالا فنياً، يستلهم الفنان حلولاً له من التقنيات الفنية المستخدمة في الايقونات البيزنطية، فهو يطرح واقع العلاقات الاجتماعية في صراعها بين الجد والهزل في تكوين يكاد يكون ثلاثي الأجزاء (مثلما المعتاد في الايقونات البيزنطية) مما يتيح للمشاهد حرية ايجاد العلاقات بين الاجزاء التي تمثل تكوينات مستقلة ومترابطة في آن.

وقد تبدو لوحات أفديسيان وكأنها تتناول موضوعات سرمدية لافتقارها البعد التاريخي الآنّي. ولكنه يهدف إلى إحياء صور من ماضٍ ولى، يرى ضرورة إدماجها في حاضر ذي موضع تاريخي وجغرافي. وربما استلهم رؤيته المتشظية للزمن والأمكنة من التجربة السكندرية التي مزجت الثقافات على مر العصور، مما شجع الفنانين النازحين إليها على التجريب في التقنيات الفنية بالاستفادة

من كافة الثقافات متجاوزين الاسس الجمالية الكلاسيكية. ولوحة السباحة (١٩٤٩، زيت على قماش، متحف الفن الحديث، الإسكندرية) هي تمثيل لامرأة لا تنتمي بمظهرها إلى مكان أو زمن محدد، كما يبتعد المشهد المحيط بها عن التمثيل الطبيعي. وقد توحى اللوحة بأنها تمثل الإسكندرية- حورية البحار- وهي كانت تمثل في الفن البطلمي في صورة امرأة البحار، مع اختلاف التقنية المستخدمة هنا، والتي تصور الإسكندرية بوصفها مكاناً يتعدى حدود الأمكنة، فالسباحة تمثل تزامن الحقب التاريخية، بمنهجها لتقنيات الحداثة والقدم في التشكيل. فلامع السيدة توحى بأنها عصرية، مقدمة على الحباة، بينما تضفي عليها انحناءة الرأس- وهي مستمدة من الايقونات البيزنطية- سمة الترويز، فهي مقدمة دون مجازفة. أما زيفاً فيمزج الملبس المصري القديم في غطاء الوسط، بجاءة الاساقفة والنبلاء في العصور الوسيطة، ليقود في عليها يدحض النظرة الذكورية المتلصصة للمرأة كما مثلها المستشرقون. وتعد السباحة جزءاً من المعالجة التشكيلية واللونية للمكان المحيط، فهي معالجة تبتعد عن التمثيل الطبيعي. كما يصعب تحديد مصدر الضوء في التكوين، مثلما الحال في الايقونات البيزنطية، ووظيفة التظليل هنا ليست لإيهام بالواقع، بل لربط المرأة بالأرض، وتوثيق العلاقة بينهما. وفي استخدام التظليل- وهو تقنية واقعية- في تكوين لا واقعي، مغارقة تاريخية المقصود بها تخطي الأزمنة والامكنة لا لمجرد الخروج عن التاريخ، بل لإظهار الطبيعة المركبة للمرأة/ الإسكندرية، مما يدحض الآراء التقليدية للانشوية/ الهوية، إحدى القضايا الرئيسية التي تناوَلها الفنانين في العالم آنذاك.

تبارى فنانون الإسكندرية وفنانو الغرب في معالجة الهموم المعاصرة، بالاستفادة من التجربة السكندرية- فيما تمثله من تعددية السياقات التاريخية والجغرافية- ببعث العناصر المرئية المحلية التراثية لتوظيفها في التحديث التقني. وتوصلوا بذلك إلى حلول جديدة تبتعد عن التقنيات الأوروبية الأكاديمية، ولذا طال إنتاج السكندريين مهماً إلى عهد حديث، فهم يختلغون عن فنانين المركز الأوروبي، ومبعدون من قبل القاهريين لاتباعهم إياهم بالولاء لخلفيتهم الأوروبية، وهذا الخلاف مثار للجدل حتى يومنا

هذا. وربما نجد في اعمال مارجريت نحلة (١٩٠٨-١٩٧٩) ما يعيد النظر في تلك الاحكام المطلقة، ففي مجموعة لوحاتها التي تمثل باريس في الخريف ما شجع النقاد على ربطها بالانطباعيين، بينما لم يكن الانطباعيون المصدر الوحيد الذي استوعبت مارجريت تقنياته. ففي لوحة بورصة باريس (١٩٤٥)، زيت على قماش ٨٠×٩٩سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) تبرز لنا الفئانة امكانات تصويرية هائلة كامة في مشهد يومي يمثل تكالب البشر على المال في رؤية كوميدية ساخرة لمهارة الحياة. فالمشهد مفعم بالحركة التي نتقبها في ضربات من البقع اللونية المتكررة في تكوين دائري. وتتكسد الشخوص الممثلة في ايقاع متسق وتشغل فراغا ضيقا حول مركز غائب، والحركة الدائرية المتلاحقة للجماعة تحجبها المسطحات ذات الخطوط المستقيمة التي تشكلها الحواجز الحديدية في الخلفية، وكذلك الحوائط الجانبية. فعلى خلاف الانطباعيين، لا تقدم مارجريت نحلة رؤية لحظية، بل حالة استمرارية تتولد عن حركة تبادلية متكررة. ففي داخل السطح الدائري تمتد الأذرع في حركة جانبية نمو المركز. وتنتسلق بضعة شخوص عن دائرة الحشد لتفتح نحو حواف التكوين، مما يوحي بحركة طاردة من المركز وتترامى لنا الحركة التبادلية بين الجذب والطرود المركزي من منظور علوي، يستخدم امكانات المنظور الفئاني في تحقيق المنظور الثلاثي الأبعاد.

فتوازن ايقاع الترددات اللونية التي تمثل الشخوص في فراغ التكوين بتولد عنه ايقاع زمني يوازن بين الحركتين الدائريتين الجاذبة والطاردة معا. فالتوازنان اللوني والحركي يفضيان الى ترابط زمني ومكاني في تجربة مرئية تقيم علاقة تبادلية بين المنتج والمشاهد، او الفاعل والمفعول به. تلك التقنية تتحدى مركزية المنظور الغربي من جانب، ومن جانب آخر تخصص الى لا مركزية الوحدات المتكررة في الفن العربي، التي تمثل شكلا من أشكال حلقات الدوار ملثما في رقصة التنورة، الرقصة الصوفية المؤدية للذهيان. فثلك الموازنات تبرز التفاعل بين الحركة والذبات، دون ادماجهما او نفي احدهما.

وهناك تكوين دائري آخر في لوحة الحمام (١٩٤٨)، زيت على قماش، ٨٠×١٠٠سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) وهي تعتبر محاكاة ساخرة للوحة الحمام للفنان الفرنسي

انجر (١٨٥٩-١٩٠٦)، زيت على قماش ٤٢سم، متحف اللوفر، باريس) فلوحة انجر تمثل لا واقعي وشهواني، يعمل حمام مارجريت نحلة على نقضه حيث تقدم ملهة ساخرة للحمام الذي ظال مفيرا للتخلص الذكوري. فالأجساد النسائية عالجتها مارجريت بالمبالغة في الشكل لابرز القوى العضوية الكامنة في النسوة. وتكاد تكون التقنية التشكيلية المستخدمة هنا أقرب الى التلقائية لظهار بساطة تلك الشخوص، فالنسوة قد تحررن من القيود الاجتماعية المتمثلة في الملابس، ولكن لا تعتمد الاثارة الجنسية. ففي هذا السياق يغدو نزع الملابس تحررا من القيد، ويغدو الحمام مكانا للابتعاد عن المراقبة والاستجمام وهو حق مكفول لهن. فبالفرض هنا ليس تعرض أجساد النساء لمعنة النظرة الذكورية التي استباحات استرقاق النظر اليهن في خلوتهن. فالتكوين الدائري يعترض على الرؤية المركزية الصارمة للذكورة، ويهيج لرؤية أكثر تشعبا عبر المسطحات الدائرية، يتوسط التكوين حمام مستدير، يعمل الاقواس الخلفية على ترديد الحركة الدائرية، وتتوزع المستحبات في تشكيلات ثنائية لضبط ايقاع في المشهد الذي يوحي بالارتباك ويضج بالحركة.

وان كان التكوين لا يمثل بالقيم الجمالية الكلاسيكية فذلك لا يحجب، فالمقصود ليس دعم المفهوم الاوربي للجمالية بل تقديم رؤية محلية تبرز التقنية المستخدمة. فهي تتجنب الرؤية الذكورية الغربية التي تضعف المرأة بجعلها مثارا للشهوة، ومن ثم قمعها، وتعمل مارجريت على دحض تلك الرؤية بتتميل القوى الفطرية الكامنة التي تظهر عند تحررها من العوائق الاجتماعية. والقدرة على التحرر من القمع الاجتماعي عادة ما تتوافر لدى الطبقات المهمشة، وهي طبقة غير ممثلة في الخطاب المهيمن، ومن ثم لم يهتم أحد بتتميلها وبالتالي قد تم تهميتها في قوالب اجتماعية تتكيف مع المفاهيم السائدة. وقد أدركت مارجريت نحلة خصوصية المهمشين التي جعلها المصورون الغربيون، وترتب عليها اخفاقهم في استيعاب الاختلافات الثقافية واكتشاف امكاناتها التشكيلية. فمارجريت تعيد صياغة الحدود التي رسمتها الثقافة الغربية الرفيعة بتتميلها لمشاهد ومواقف من الحياة اليومية للعاديين أو المهمشين بأسلوب المهارة الساخرة لتتجنب حصرهم في منظور أحادي

يطمس خفايا وجودهم.

لم تكن التحولات التي طرأت على الأساليب الفنية السكندرية- في بدايات القرن العشرين- مجرد محاولات لمحاكاة الغرب في تقنياته المتنوعة، بل شكلت التقنيات الجديدة تحدياً للفنانات الغربية حيث تجاوزت الخيارات القائمة على النزعة الذاتية التي تدعم النسبية المطلقة، والشائعة في الغرب آنذاك. ويتجلى ذلك فيما قَدِّمته إيمي نمر، السورية الأصل، حيث يحدِّث انتاجها ذاتية التعبير، والانغماس في الحسبة المفرطة، التي ازدادت شيوعاً. فهي تشكل تكوينات جمالية ذات إحياءات صوفية بها عبق الشرق، ومستلهم من الجماليات القبطية والبيزنطية، وهي جماليات تزدهر بها منطقة الشرق الاوسط (للمزيد انظر اندريه جرابار (١٩٥٣) في دراسته عن العلاقات بين فنون البحر المتوسط قديماً).

وفي لوحة الميلااد (١٩٣٠)، زيت على قماش، ٧٨×٧٨سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) تعيد إيمي نمر تمثيل الأيقونة الشرقية ذات المسحة الصوفية، فعلى عكس وجوه الفووم التي ترمقنا بشخصها بنظرات ثابتة، تسبل الشخص الممثلة هنا عينيها وكأنها في تأملها للطفل، وهو موضع الاهتمام الرئيسي في التكوين، تتأمل ذواتها. وقد تم تحديث التقنية المستعارة من الأيقونة الشرقية في توزيع العناصر في الفراغ، واستخدام الإضاءة، ومزج الألوان، مما

له الأثر على التأثير الكلي للوحة. يتسم التكوين بالتساوق لوجود محور مركزي متمثل في الطفل، يوازن العناصر المحيطة به. وقد يوحي التكوين بمنظور ثلاثي الأبعاد لظهور طيف مدينة قابع في الخلفية، ولكن المنظور الثلاثي ليس المقصود به تجسيد الشخص الممثلة تجسداً طبيعياً، بل لتكتسب حيزاً في الفراغ يقربها إلى مخيلة المشاهد الذي اعتاد الشخص الممثلة في بعدها الثلاثي. فغدت الشخص أكثر ألفة للمتفرج من شخص الأيقونات المسطحة، دون أن تمثل تمثيلاً طبيعياً، وتكتسب الشخصيات الممثلة في اللوحة طابعاً صوفياً يعيد إنتاج الأيقونة الدينية ليس بهدف إعادة تأسيس مفهوم القدسية، فالروحانية التي تتسم بها الشخص لا تفرض كيانات سامية/ متعالية، بل تدعو المشاهد لتأمل حالة السكينة النابعة من رهافة/ بساطة الحس. ويتساوى موضع الشخص في التكوين مما ينقص الترتيب الهرمي السائد في الأيقونات الشرقية التقليدية، فالأم والابن يتساويان بالحشد الملطف، ولا يتميزان بهالات من النور تحيط برأسيهما. أما هنا فينبع الضوء من صدور كافة الشخص دون تمييز، وأن زادت مساحة الضوء المنبثقة من صدر الطفل. وهناك تساوق في تشكيل الصدور المنيرة ليجلجلى عبر ذلك التناسق التواصل المشترك بين الشخص التي تؤلف بينها محبة الطفل الوليد. فالتراسل المتبادل بين الشخص في صمت يصعب تحليله وفقاً



للتصنيفات الذنوبية أو الدينية، فهو يمزجها/ يتجاوزها معا.

وبإضافة مساحة سحرية على الشخوص المعقّلة، تسعى إيمي نمر إلى تجاوز الغيرية، ذلك بتجنب تنميط الشخوص بدلالات قاطعة، فالملامح خالية من التعبير وتمتنع عن البوح بمعنى كامن بها. فالاحتفال بالموالد هنا يصعب صياغته عبر انساق اللغة المتداولة لأنه يمثل تجربة لا يتباين فيها البوح والكبح. وليس الهدف بتلك المراوغة هو اعاقا فهم اللوحة، بل إطلاق آفاق التفسير لاتاحة إمكانات متعددة للرؤية، والاعتراف بتعدد الرؤى هو خطوة لتقبل الغيرية

كما تستخدم إيمي نمر تقنية تجمع بين الشفافية واللاشفافية في تمثيل الصور الشخصية، والطبيعة للصامته، والمناظر الطبيعية. ففي صورة شخصية لمرأة (١٩٢٩)، زيت على قماش، ٥٨×٧٠ سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) تظهر تفاصيل واقعية توحى بملامح وجه إحدى السيدات، دون مراعاة تجسيد الكتلة، أو الاهتمام بتنفيذ الشكل على وجه أكمل. فالصورة الشخصية هنا تستعيد التقنية المستخدمة في الأقنونات البيزنطية والقبطية، ويظهر ذلك في انحناء الرأس، والعيون المسدلة، وأحادية اللون المستخدم، إلى جانب انبثاق الضوء من الصورة الشخصية عينها. والتجديد التقني في اللوحة يتمثل في عملية الإزاحة التي تبدلت بموجها الخامات المكونة لنسيج اللوحة. فالشعر والملبس يتجلّيان في شكل نقوءات وبروز ليهلخا تباينات بين المساحات المضئنة والمعتمّة. ويختلف ذلك الأسلوب عن تقنية التكعيبين التي تقحم التراكيب الهندسية على موضوع التمثيل، حتى صارت محصورة في أشكال هندسية صارمة. أما الانقطاعات المرئية في لوحات إيمي نمر فهي تنبع من سطح اللوحة وليست مقحمة عليها. فالتعارض بين المستوى الواقعي لتفاصيل الوجه، وعناصر الإزاحة التي اضفيت على النسيج ليغدو بعيدا عن الواقعية يقضي إلى اللاحسم بين المنظور الثنائي والثلاثي الأبعاد، والتقاوب بين النسبي والمطلق فتفاصيل الوجه تمثل رؤية واقعية بينما تعمل تعاريج النسيج إلى إزاحة العناصر الأخرى لتبدو غير واقعية. ويعمل هذا بدوره على تجنب تأكيد هوية الوجه المشخص أو اختزال ما يمثله في دلالة ثابتة. فلا تنتهج إيمي نمر خطوات تحليلية في معالجتها للصورة الشخصية، بل توحى لمساتها

بقسمات الوجه دون التركيز على الانفعالات النفسية المألوفة، متجاوزة بذلك حدودية الصورة الشخصية التقليدية التي ارتبطت بالقدرة على التمثيل الدقيق لشخصية فطرية.

ابتعدت إيمي عن الواقعية المفرطة، واجتذبتها خفايا النفس فتجنبت الوقوع في مأزق النسبية المطلقة الذي حلت به الأوساط الغربية والناعبة من لذة الانغماس الذاتي. فجاه استخدام إيمي تقنية الايقونة في أعمالها مفعما بالحص الذي يستشعر التداخلات القائمة بين حاسستي البصر والملمس. ذلك الحص ينهني عن معرفة بالتقنيات التمثيلية المتنوعة، وذلك ليس بهدف تنميطها في شكل يحقق التجانس اللاإرادي. فالتمثيل المرئي يستخدم هنا بوصفه فضاء يتيح اللقاء الثقافي، لاجتياز النقطة الفاصلة بين الذات والغير.

وقد استفاد الأخوان سيف وائل (١٩٠٥-١٩٧٩) وأهم وائل (١٩٠٨-١٩٤٩) من التجارب التقنية الغربية في أعمالهما، حيث استوعبا تنوعاتها المختلفة واستخدماها في مراحلها الفنية المختلفة، حتى يصعب تتبع تطور العلاقات التصويرية في أعمالهما لتهدل الأساليب الفنية المستخدمة. فقد يسود الفراغ في بعض لوحات دون التركيز على التفاصيل، وفي لوحات أخرى قد يقترب سيف وائل من الذات المشخصة لتشغل الفراغ بأكمله، متجلية من منظور أمامي يخلو من أية أبعاد. وبينما تفقد لوحات سيف وائل أية خصوصية تاريخية حاول ابتداء أسلوب يجسد المشهد الطبيعي لمدينة الإسكندرية، وتنفذ راقصات الباليه في لوحات أخيه أدهم وائل أية علامات للهوية، ولا تتمثل في سياق سردي. كما تفقد لوحات أدهم وائل أيضا المرجعية التاريخية والاجتماعية. فلوحة المحكمة (دون تاريخ، زيت على أبلالاش، ٥٤×٣٦ سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) تمثل مشهدا يلخص خصوصية اجتماعية تتناول مشكلة الطلاق. ولكن اللوحة لا تفيض بحس مأساوي، ولا تتجلى فيها وطأة الحياة، انحصار اهتمام الأخوين وائل في استملاك التقنيات الأوروبية لمحاولة اكتشاف لغة مشتركة بوسعها التعبير عن البيئة المحلية، مما أدى إلى اتهامهما بمحاكاة الغرب. فلم يفهم البعض أن الحوار التقني الذي تداول به الأخوان مع محدثات الغرب قد تم عبر لغة أجنبية، وقد يكون ذلك مرفوضا من بعض النقاد، ولكن ينبغي تفهمه

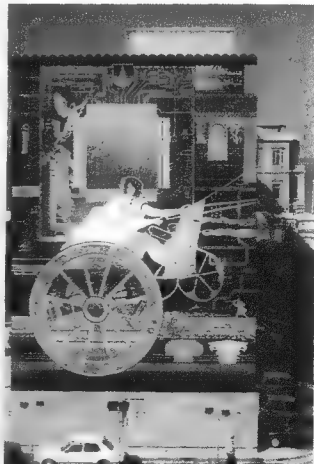
الأوروبية الفارين منها، أو الفتن الطائفية التي حاصرت النازحين من بلاد الشام. (للمزيد انظر البير، ١٩٩٦/ ٦٩-٩٤). باقت الإسكندرية موضعاً ببنينا بين الأمم يسمح بالتعددية. ولكن بعد تأميم قناة السويس، يقش التضاامن الجماعي الذي نما في الإسكندرية في الصمود للتغيرات السياسية لقصور في توجهاته. فقد اقتصر التضاامن الجماعي على أبناء الحضر، وتأسست مفاهيمهم الثقافية على رفض تسييس الدولة، ومع ذلك، نجحت تجربة الإسكندرية في تشكيل مرحلة انتقالية بين النظام العثماني ومصر المستقلة. (البير، ١٩٩٠، ٧٣٦).

أما القومية المصرية فنشأت عن تحالف طبقة الريفيين المتسكة بالتقاليد، والطبقة البرجوازية المقيمة في الحضر. وقد أدت التغيرات التاريخية والاجتماعية في الخمسينات والستينات الى تنامي الشعور القومي، كما تولدت الحاجة لانتاج فن يتميز بخصوصية تاريخية. ويجسد محمد حامد عويس (مواليد ١٩٢٠) تلك الطموحات القومية في انتاجه، ولوحة خروج العمال (١٩٥٣)، زيت على قماش ٧٩×٩٨ سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) تمثل التضاامن بين القوى العاملة، ويترأى لنا الحشد جامعاً للهوية الريفية والحضرية معا، يتقلص الفراغ في اللوحة ليتجسد فيه العمال بوصفهم وحدة تشكيلية متكاملة والعمال الشاغلون أمامية اللوحة يرتبطون تشكيلياً بمداخن المصانع المتصاعدة في الخلفية، ليربط مفهوم التقدم بالانتاج، وأن كان المثقفون الأوروبيون قد اكتشفوا آنذاك الآثار المدمرة للصنعي، فالقوميون، وأنصار الحركة الشعبية في مصر لم يتنبهوا الى ذلك، وكان التصنيع بالنسبة اليهم مفتاح التقدم.

وإزاد الاهتمام بتحرير المرأة المصرية والعمل على احاقها بالتعليم لتحقيق المجتمع المصري، فبدت لحامد عويس صورة المرأة التي شخضها محمود سعيد في لوحة المدينة لتتلام وصورة المرأة الجديدة. فقدم حامد عويس لوحة بنات الإسكندرية (١٩٦٧)، زيت على قماش، ١٣٥×١١٠ سم). لتحاكي لوحة محمود سعيد المدينة محاكاة ساخرة. فقد استبدلت إحدى الفتيات الثلاث الذي الشعبي بزي المرأة المصرية الذي لا يعوق خطواتها المتقدمة نحو الامام، وقد اتسمت على ملائحة الجديدة الملازمة للمرأة المتعلمة، فلم تعد هناك حاجة للنظرة الساحرة المرتبسة على وجوه بنات الإسكندرية. مثلما في لوحات محمود سعيد.

في السياق الثقافي الذي تم فيه.

ظل الوضع الثقافي في الإسكندرية مهيباً لتفاعل الثقافات، متجاوزاً للعصب للغة القومية، ويشهد على ذلك انتشار المجالات الثقافية في لغات متعددة، وإن فاق عدد المجالات الصادرة بالفرنسية ما يصدر باللغات الأخرى، ولم يكن في ذلك انكار للهوية القومية، بل تأكيد على أحد أوجهها المتعددة، وهو الوجه المنفتح على العالم، فمفهوم الحداثة ما كان ليتحقق سوى عبر وسيط حيادي، لغة غربية على الجماعات النازحة الى الإسكندرية والمقيمة فيها، ولكنها لغة تتيح لتلك الجماعات الاتصال بعالم الحداثة، ظلت الجماعات المتعددة الجنسية التي تقيم بالإسكندرية حتى منتصف القرن العشرين تنبئ موقفاً ليبراليا يرفض التقيد في إطار ثقافة رسمية تفرض عليه. ويرجع ذلك الى تجنب تلك الجماعات إثارة النعرة القومية التي مزقت البلدان



اما الفتاتان اللاتي لم يتعلمن فتمكثان في الخلفية، تنهماسان في قلق، ربما كان عويس يتطلع الى التقدم بينما ادرك الانقسام الداخلي العميق له.

ويتجسد هذا الشقاق الداخلي في معالجة الفراغ في لوحة البطانة (١٩٨٩)، زيت على قماش، ٥٥×٦٠ سم، متحف الفن الحديث، القاهرة) فالشكل الرابض يكون كتلة صلبة في فراغ يكاد يكون ثنائي الابعاد، ويعد فراغا متخيلا، لا يرتد الى أفق يتراجع الى الخلف، بل يدعم الشكل الذي يحتل المقدمة. وليست هناك حدود قاطعة تفصل ما بين مقدمة اللوحة وخلفيتها، كما ان الوضع الغريب للرأس المرفوع البارز من الجسم الرابض، يكسب التكوين منظورا علويا وسفليا، وبذلك فالتكوين يجسد عزيمة قوية للتوهُض حتى في حالات التوقف عن العمل، فيبدو الشكل وكأنه رابض ومستريح في آن. وبينما يتراءى لنا الشكل عبر تقنية واقعية، نخل على وعي بأن موضع الشكل في الفراغ، تحقق على نحو غير مألوف، فيها يمثل معالجة جديدة للشكل تكسبه رؤية خاصة

بات تمثيل الفراغ يؤثر معضلة للمصورين السكندريين. فقد ارتبط ارتباطا وثيقا بمحاولة انتاج تمثيل مرئي للهوية المحلية يتجاوز المفاهيم التقليدية للهوية بوصفها اختلافا. ولكن مع تغير الظروف التاريخية بعد تأميم قناة السويس، فجزر الشعارات القومية المتشددة خطاها كولونياليا معكوسا. وحفل هذا الخطاب بمزاعم توحيد الكلمة من أجل التضامن مما ترتب عليه ظهور نظام هرمي جديد كان من شأنه الهيمنة على الممارسات الثقافية. تراجع هذا الخطاب بعد واقعة ١٩٦٧، فحرب الايام الستة أثارت التساؤلات حول المفاهيم الخاطئة عن الذات مما يتطلب أيضا، مراجعة الاعمال التصويرية التي تمثلها. وعصفت السبعينات بالاحتجاج على التراتب القيمي المفروض من قبل المؤسسة الفنية والمؤسسات التعليمية. فالتجارب البصرية لدى جيل السبعينات تغايرت بشكل ملحوظ عما قدمه أسلافهم، وعما قدمه الفنانون الذين تصدروا الساحة الفنية آنذاك. فقد سادت مدارس فنية تبتعد عن الحياة الاجتماعية للطبقة العاملة والوسطى، كما تغرب عن ثقافتها، واحتجت الأجيال الشابة على الفصل بين الثقافة الراقية والدونية، وهو فصل لم يكن موجودا في تاريخ الإسكندرية الثقافي. (ستيوارت، ١٩٩٦، ٢٣٨). وقد دعم هذا الانقسام الثقافي

جيل من الاكاديميين كان قد استملك الأسس التشكيلية الذائعة في الاكاديميات الفنية الغربية التي وفدا اليها للتدريب، وقاموا بفرضها على الاجيال الصاعدة بعد عودتهم الى الوطن. وعادة ما تقتزن تلك التصورات الخاطئة بنية اجتماعية ترفض الفن المحلي بكافة اشكاله، حتى تغدو الثقافة المحلية مفتقرة في تربتها. ويأتي ذلك مخالفا لثقافة الإسكندرية التي ظلت في كافة مراحلها تتجاوز الحدود الفاصلة بين الفن المحلي والوافد. بعد ١٩٦٧، تنبه جيل السبعينات الى وجود شقاق داخلي في الهوية القومية. وأفضى ذلك الى قيام عدة جماعات معارضة منشطة لتؤكد ان الثقافة القومية تقوم على الاختلاف، أي تعدد امكانات تمثيلها لتنوع آفاقها.

واحتدم الجدل حول تلك المراجعات الذاتية في مجلة الصوحة (١٩٧٥)، وهي دورية ثقافية محلية اصدرها شباب السبعينات المنشق عن أسلافه. شنت الصوحة حملة نقدية شعواء على فن المؤسسة فانتسعت الممارسات الفنية آنذاك، حيث قام بها أفراد ينتمون الى سياقات اجتماعية متعددة، كانوا قد استفادوا من مجانية التعليم، وعلى الرغم من ان التعليم المجاني قد وظف لخدمة النظام الشمولي، الا انه- للمفارقة- جاء بنتيجة عكسية حيث أتاح الفرصة للمهمشين المستفيدين من المجانية، استخدام اللغة المكتوبة والمرئية للتعبير عن احتجاجهم، وترتب على اشراك فئات شعبية متعددة في صنع الثقافة احياء الاهتمام بالتراث الثقافي السكندري الذي لم يميز بين الثقافتين الرفيعة والشعبية. (هناك عدة مقالات تعبر عن ذلك في الفن والحياة، ١٩٩٣).

وكان عصمت داوستاشي (مواليد ١٩٤٣)، من بين كتاب الصوحة، كما لم تفلح الدراسات الاكاديمية التي تدرب عليها في ترويض خياله، وقد استلهم داوستاشي محاولات التجريبية من الفن الشعبي. ويعد الفن الشعبي سجلا يحمل تراثا متنوعا من الطرز الفنية، تتركز فيه آثار لا حصر لها، عمل داوستاشي على صياغتها في سياق معاصر، فقد استمد من الفن الشعبي امكانات جديدة لمحو الفواصل بين التصوير، والنحت والفنون الحرفية، فباتت الصور التي استمدتها من الفن الشعبي صورا مركبة مبهجة تتألف من أشكال آدمية وحيوانية مركبة، ففي مجموعته قراءة فنانا القهوة (١٩٩٨، زيت على قماش، ١٠٠×٧٠ سم) يحاكي المواجهات بين الأدمي والأسطوري محاكاة ساخرة، كطم

كبحوتي لخوض المغامرات الناجحة. وأجيانا يقدم تشكيلات حروفية تفتقد بعداً سريداً. وهناك بعض القراءات لأعمال داوستاشي قد استخلصت رموزاً ذات دلالات خفية من التمثيل البصري في اللوحة (عالم داوستاشي، ١٩٩٢، ٨٩) ولكن من الأحرى قراءة تلك الصور المرئية بوصفها علامات تثيري السطح، وبالتالي، يصعب تفسيرها من منظور ثابت.

وإن كانت أعمال داوستاشي تقدم تجربة بصرية ذات قيمة زخرفية ذلك لا ينتقص من فحواها العاطفي، فهو غير معلن، ولا يتكشف لنا بسهولة. فالتكوين في لوحاته يخلو من نقطة مركزية أو خط محوري فاصل، وخلوه من الاتساق لا يفقده توازنه، ولكنه يحول دون التحديق عبر منظور أحادي، كما يخالف الجماليات

التقليدية فنغدو القوى المتعارضة في اللوحة، المتمثلة في الثنائيات اللونية - الأزرق والبرتقالي - متوازنة. ويهيج فراغ اللوحة الضئيل بالحركة مما يثير الاهتمام في علاقات التساوق واللاتساوق. وتكراره لبعض عناصر اللوحة لا يكون مجرد نسخ، فهناك دائماً تنويعات في الأسلوب، أو على الحجم، أو الشكل في النسق التكراري. ويمتزج التكوين بتكرار الأشكال، والأنماط الزخرفية، والتنويعات اللونية، مما يتيح قراءات متعددة للوحة، فالأشكال المستخدمة تنتمي لحقب ثقافية متغايرة، وتنويعاتها إنما تدل على التماثل في الاختلاف، ومحاولة التعرف عليها هي محاولة التعرف على هوية متعددة الثقافات عمل الإعلام على حصرها في قالب واحد. فالمرآوة البصرية تحد من الرؤية الشائكة كما توفر قراءات بديلة لإشكالية الهوية، التي

تخضع لخطاب طائفي في الوقت الراهن.

فلاعادة صياغة الهوية ينبغي مقارنة الذات بوصفها نقطة التلاحم بين الهوية والاختلاف. فالتعرف على الذات هو وعي بالآخر الذي تحويه، والوعي بالأوجه المتعددة للثقافة التي تشكلها، فالفهم الذاتي يتطلب الابتعاد عن الذات لتجاوز المحلية المغلقة، كما يفضي إلى تجاوز المصادمات مع خطاب الاستشراق وإتاحة الفرصة لانماء خطاب يتجاوز الحدود الفاصلة بين الثقافات.

وعند إعادة النظر في علاقة مصر بأوروبا ينبغي تقييم العنصر الرئيسي الذي تقوم عليه الثقافة الأوروبية، ألا وهو العلم. فالعلم التجريبي قد أراح الفاتية الكلاسيكية مرجعاً إياها إلى القرون الوسطى، مما أفضى إلى قمع الآفاق



الثقافية الأخرى. كان لذلك الرفض المؤسس على العقلانية المطلقة ردود فعل متفاوتة في مصر، مثلما في مناطق أخرى من العالم. فظهرت الحاجة إلى مناقشة علاقة العلم بالآفاق الثقافية الأخرى. والتجربة الشخصية في مصر تغلفها أزمنة عديدة، وتتداول مع ثقافات متعددة، خاصة في الإسكندرية. فالثقافة التي تشكلت فيها عبر التاريخ، عملت على تشكيل البيئة المحيطة، وتشكلت بها في آن. ومن ثم، يصعب تقييم طبيعة المكان بمعزل عن تاريخه. فالكاناتن العضوية والجماد يشكلان جزءا من البيئة الحية في التمثيل البصري للإسكندرية. فالمدينة التي نما فيها خطاب ثقافي ألف الشتات وتجاوز التناقضات، يصعب عليها الانغلاق في إطار أنساق معرفية يفرضها خطاب أجنبي يتأسس على العقلانية البحتة.

ومع ذلك ففي أزمنة التحول قد يفرض التنوع إلى مآزق عاطفي وثقافي. وفي مصر، يشهد هذا المآزق بالانحياز التدريجي الذي أصاب الوضع الثقافي منذ الثمانينات، مما نتج عنه بلبلة فكرية عرقلت المسار الطبيعي للتراث السكندري، والممارسة الفنية التي ارتبطت به، فالتمزق الثقافي نتج عن مناظرات حامية بين الأصوليين والحداثيين جاءت نتيجة صعوبة استيعاب التكنولوجيا أو العلوم الحديثة لدى البعض، لابتعادها عن المعارف الحياتية التي تعودها، مما أفضى بهؤلاء إلى رفض كافة مبادئ الفكر العقلاني والاستسلام للتفويض. هذا الجدل المحتدم بين العلم والواقع، أو العلم وما وراء الواقع، أفضى إلى الفصل بين التجربة الصوفية والعقلانية، وبين الفن والعلم، مما أصاب الفرد بشقاق داخلي. ويجوز رأب هذا الصدع الداخلي لدى الفرد في حالة معاونة صياغة علاقة الذات بالثقافات الأخرى، فمحاولة التعرف على الذات لموازنة نزعاتها المتضاربة يستلزم على المفاهيم الخاطئة نحو الغير وكأن مصالحه النفس تفضي إلى مصالحه الأخر. فالتمزق الداخلي على المستوى القومي له مردود في التعاملات على الصعيد العالمي.

ويتصدى عبدالسلام عيد (مواليد ١٩٤٣) إلى هذه الإشكالية في أعماله المركبة، المدينة (١٩٨٢)، خامات متنوعة، ٢٠٢٢م، بونالي فينيسا الدولي هي تمثيل بصري لكوكب منقسم، والفرد فيه هائم تتقاذفه دوامة تدفع إلى حافة الهاوية. والعمل المركب يتكون من مخلفات

قديمة، ومواد منتقاة من البيئة ويتخذ طابعا صرحيا. فالمدينة التي قيمت على حامل به، أنيقان من النحاس، في وضع أفقي ثبتت واجهاتهما نحو الخارج، ربما لتوجيها بفجوة سحيقة على وجهتي الكرة الأرضية وتفضل الأنثيان أشكالاً عمودية ممتدة الأطوال، وقد تمثل حلقات وصل أو فواصل، والعواميد الفاصلة/ الواسلة من الخشب القديم، وإشكالها قد توحي بمبانٍ معمارية صناعية أو ناطحات سحب، مثبت على أحداها شكل مصغر لإنسان هائم في الألف.

ويالدوران حول البنية المعمارية، قد يتحول هذا العمل المركب، المتنوع الأشكال والخامات إلى عملية دالة، فبدلاً من رؤية الأنثيين المثبتتين كوحدين منفصلتين تتعارض اتجاهاتهما، فتبدوان مفتحتين لكافة الجهات، لتصبحا في حالة تكامل وليس تضاد. أما العواميد الفاصلة، فهي تمزج القديم والحديث، الأسطوري والصناعي، الطبيعي والثقافي، مما يوحي بتجاوز الأزمنة وتلامس الأضداد. فالخامات المنتقاة تحمل إحياءات بأزمنة ولت، وثقافات تبدلت وتنوعت، فهي تذكرنا بالطبقات الثقافية المحفورة في تاريخ الإسكندرية تساعد المشاهد على تقبل تنوعها الثقافي. فالعوائق الفكرية التي تظهر في أزمنة التحول تدفع الأفراد إلى الارتداد إلى حقب ثقافية تتفق وتكوناتهم الأيديولوجية، مما يصيب التكامل الثقافي بالتفكك. ويسعى هذا العمل المركب إلى تجاوز الشقاق الثقافي بتجسيده للمدينة بوصفها فضاء تمتزج فيه العناصر الطبيعية والثقافية لتستوي علاقة الفرد ببيئته

وقد قامت مؤخراً عدة مشروعات لتنمية الوعي البيئي لدى الأفراد، بتمويل من هبات مالية تبرع بها أفراد ومؤسسات، ذلك لتجديد مدينة الإسكندرية، وقد نفذ عبدالسلام عيد العديد من الجداريات، من بينها الجدارية التي تحتل مدخل كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية (١٩٩٧)، خامات متنوعة، ٢٠٠ متر) وهي تجسد صوراً تستوعب أساليب فنية متنوعة، فتمتزج فيها فنون الإيقونة، والفنون البطلمية والإسلامية، والشعبية، وكلها أساليب فنية تبعد عن التجسيد الطبيعي. وفي تجاوز الصور والزخارف المستمدة من سياقات ثقافية متغايرة، تحمل دلالات ذات خصوصية في ذلك التجاور ما يفرى تلك العلامات الدالة. فاستخدامها خارج إطارها الثقافي المحدود يكشف عن إمكاناتها في الحوار مع عناصر تصويرية مغايرة، بتكوين

ترددات ومتوازيات تشكيلية تدعم توازن التكوين. والسيدة التي تتنصف التكوين تتقدم إلى الأمام وتنتظر إلى الخلف، وكأنها تتوسط للتوفيق بين الماضي والحاضر. أما العجلة الزجاجية الدائرة والخاصة بالمركبة التي تقودها السيدة، فتعمل على تحويل التجربة البصرية إلى حركة فعالة، فالألوان القوية المستخدمة تقرب العجلة إلى مصدر الصورة، والدرجات اللونية المستخدمة تقترب من الاستخدام اللوني في الفن الشعبي. وتنتج تلك التجربة في اظهار امكانية دمج فن الايقونة بفن الخط، والفن الشعبي بالتصميمات الحديثة، فالدوران الممتد للعجلة تردده الكتابات الحروفية الدائرية التي تعبر عن الاستمرارية، أما الفائضة الوسطى فهي تصور بحر، أو امكانية استيعاب ما هو خارج الحدود في الحاضر، مثلما أمكن تمثيل الماضي في عالم الجدارية. فالشكل الجداري لا يتوقف عند حدود الزخرف لتجميل المكان، بل يساعد المشاهد على إعادة النظر في المحيط البيئي، والتعرف على العلامح الثقافية المتنوعة للمدينة، وتفاعلها مع خصائصها الطبيعية، ذلك حتى يتسنى للمشاهد تغيير رؤيته المحاصرة بالتجاوزات التي نالت من تاريخه المتنوع، وانقضت على الأسكن العامة التي يرتادها، وهي تجاوزات تحركها إما مصالح ايدولوجية أو استهلاكية. فيغود الشكل الجداري فضاء للتجربة البين ذاتية، حيث يتيح الممارسة الجمعية، والتفاعل المشترك. حينما تنخرط التجربة الفردية الذاتية في الممارسة الجمعية تغدو تجربة بين ذاتية، مما يوفر امكانات لانماء حوار بين للثقافات ويتطلع عبدالسلام عبد الى اقامة ذلك الحوار في جداريته المدينة (١٩٩٣، ٢٢×١١ متر، متحف توني جارنييه، ليون، فرنسا). ففي هذه الجدارية تجسد ثلاثة عوالم منقوشة بلغات بصرية متعددة، فهي تتكون من جزئيات تشمل ايقونات، واشكالا اسطورية، ورسومات بيانية في أشكال حروفية، حتى يصعب تفسير تلك النقوش لتفسير واحد، ينسبها لثقافة بعينها. فالعلاقات تشكل نسيجا بصريةا يعيد صياغة ثقافة مصر والعالم بقراءة العلاقات التبادلية بين مفرداتهما الثقافية. ويتمثل عناصر المزاجية والتفكك التي تربط الثقافات وتفرقها في أن، يؤثر هذا التكوين التساؤلات لصعوبة تصنيف علاماته في اطار تراث ثقافي بعينه، فقد يمثل واجهة مبدع أو صورة خائلية (Virtual image) وفقا لترجمة نبيل علي للمصطلح (٢٠٠١)،. ييثها جهاز الكتروني فالمشاهد بصدد وضع

علامات قد تكون ذات مرجعية تصويرية، أو الكترونية، وعليه التعاطي معها دون تثبيتها في نقطة مركزية، أو محاولة التوصل الى صياغة نهائية لها. هذا العمل المركب يلحس العلاقات بين العلم والفن، الشرق والغرب، وهي علاقة تكاملية تتجاوز الثنائيات المتعارضة، فهناك حاجة لاضفاء مسحة روحية على التكنولوجيا. فالتكنولوجيا ليست وليدة الفكر العقلاني وحده، بل ولدتها الإرادة الصلبة أو الإيمان القوي الناشئ عن الميتافيزيقا الشرقية، تلك المسحة الروحية ألهمت الغرب في عصر الأنوار لتتحول الى دافع للعمل أشعل الثورة الصناعية. فهناك حاجة لفهم روح العلم، وعلم الفن، وحاجة لمساملة الحداثة عبر الذاكرة، ولإعادة تقييم الماضي عبر المخترعات الحديثة حتى يتسنى للفرد إيجاد موضع في عالم الغد.

يظل التمثيل المرئي لمدينة الإسكندرية يجسد تساؤلا متجددا حول التحولات الدينية والمدنية، كما يجسد الصراع القائم مع المفاهيم الشمولية عن الجمالية، التي تتناقض مع الخصوصية المحلية. والمخاطر الناجمة عن الدمج المتعسف مع الثقافة الغربية دفعت بفناني الإسكندرية الى تجديد عصري الزمان والمكان، حتى يتسنى البقاء على الخصوصية في ظل التعددية الثقافية. وفي إعادة قراءة تمازج من التمثيل المتنوع لمدينة الإسكندرية ما يفسح المجال لاقامة حوار متوازن بين الشرق والغرب في الزمن الراهن.

المراجع

- Gröbar, Andre (1953) Byzantine Painting Switzerland Sora
 (1996) Alexanrie, 1830-1930: Histoire d'une commune citadine
 Ibert, Robert.
 Le Caire: Institut Francais d'archeologie Orientale
 Orientalism, History, in Art, MacKenzie, John M. (1995)
 Theory and the Arts. New York: Manchester UP, 1995: 43-69
 and Female Imagery in Nineteenth Century Art, (Nochlin, Linda. "1996
 Women, Art & Power, London: Thames & Hudson: 136- 144. "Eroicism
 The J. The Alexandrian Styler A Mirage?, Stewart, Andrew. (1996)
 and Alexandrianism. Symposium J. Paul Getty Museum. California
 Alexandria
 Paul Getty Museum: 231-46.
 عالم داوشتاشي الفن والحياة، كتابات نقدية خلال ربع قرن، ١٩٦٧-
 ١٩٩٣ الاسكندرية: كتالوج ٧٧.
 علي، نبيل. (٢٠٠١) للثقافة العربية في عصر المعلومات، الكويت:
 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، عدد
 ٢٦٥

آخر الكلاسيكيين وحامل لواء البلاغة وحافظ أختام العربية

* فاطمة المحسن *

ثالثة

أجيال من العراقيين وضعت الجواهري في منزلة الثوابت من تاريخها مثل أسماء الانهار والمدن، الجيل الأول الذي عاصره، ثم الآخر الذي أدركه في مرحلة زهوه بعد أن استوى شاعر العرب، والجيل الذي حافظ في ثقافته على بقايا الاسماء الكبيرة في الشعر العراقي، بيد أن من الصعب أن نتخيل استمرار الاجيال الجديدة على هذا النهج في تذوق شعر الجواهري، أو أن بمقدور قصائده الحماسية أن تثير لواعج وطنية لدى من لم يدرك المراحل التي كتب فيها الجواهري، فالجواهري هجر الشعر السياسي الذي كان مسرحه الرحب قبل أزيد من عقدين من وفاته، ولكن المؤكد أن التاريخ سيحفظ له مكانة في الذاكرة الجمعية مثلما يحفظ دارسو الأدب تلك المكانة لشيخ الكلاسيكيين العرب، وربما تنسخ تلك الأهمية، المناسبة السياسية التي ابهظت شعره بحمولتها، ونحسب أن قصيدته كلما تحررت منها، تطورت امكانية قراءتها الفنية بتجرد، فهي تدخل زمنا طليقا يسهل من خلاله معاينة تضاريسها على نحو أكثر موضوعية.

والصعب والتخلي عن التفصيل اليومي لمحبة الجماهير واعتزازها، أشبه بدار استراحة لم يستطع الشاعر فيها بناء زاوية شعرية خاصة به، أي أنه لم يكن قادرا على تحويله الى منفى شعري كما حدث مع تجارب الكثير من الشعراء الكبار.

كتب الجواهري قصائد المنين الى العراق التي تعد عينون شعره، بيد أن تلك القصائد لم تغير طقس شعره الا لجهة ابتعاده عن المناسبة السياسية، كما أن اقتراب تلك القصائد من النزاع الوجداني على نحو جديد، يشير الى تشكل حساسية شعرية تتقدم فيها حوارات لذات على الاتجاه المتبري الضبابي الذي ترك أثره البين على شعر الجواهري. من الصعب أن ننسب تلك القصائد الى ما يمكن أن نسميه شعر المنفى، فشعر الجواهري شعر مستوطن في مدينته

حدد الجواهري لنفسه موقعا في قلب التاريخ العراقي بما عاش من عمر مديد، وما أرخ من أحداث جسام، وما أثار من زواجع خلال مسيرته السياسية والأدبية، شاهدا على قرن بأكمله من عمر العراق المعاصر، وكأنه كان يستعيد موقع راوي الملاحم في ثقافة الاغريق كما وصفه جبرا ابراهيم جبرا (١).

بيد أن الجواهري الذي قضى ريع عمره الشعري خارج وطنه منغيا بإرادته او بإرادة الحكومات التي ناصبها العداء، بقي محتفظا بهالته الخاصة أشبه بلغز يعز على التفسير، فكانه وكان شعره ما غادرا العراق يوما، وكان المنفى الشخصي على التباساته وتبايرج البعاد عن البيت

* ناقدة من العراق تقيم في لندن.

الأولى، النجف، التي تشكل قصيدته معلما من معالم عراقها، كمدينة حفظت العربية من الضياع في العهد التركي واستمرت على هذا التقليد الذي يمتزج فيه الطقس الديني بنزاع الاعتراض السياسي.

ورغم كل الذي كتب عن الجواهري يتوجب ان يعاد السؤال من أوله: من هو الجواهري هذا الصوت الهادر الذي يتوغل في رحاب الفصاحة حتى يكاد يغمض على جماهيره الذي رفعته فوق المنازل الشعرية: هل هو ظاهرة سياسية أو أشكال طائفي أو هو العراق ممثلا باهتماماته القصوى، وعند مفرق الرغبة في تحقيق موازنة لتناقضاته؟

الجواهري بدلالة شعره، يجمع الى شخصية منشدية الملاحم، صوت ممثل معترض لا يهدأ له بال على مسرح الأحداث، وعندما ينزل عن عرشه، يجسد روح فنان في توقه الى ان يجد لرغائبه الصغيرة والتباساته الشخصية حجبا تقرب من القداسة، انه صاحب نزوات في الشعر مثلما في الحياة، وذلك يجعل من صوته الخاص وانطباعه الشخصي مادة تغذي ملاحم انشاده.

على ان العراقيين يختلفون في تصنيفه سياسيا، فبعضهم اعتبره يساريا، وآخرون عدوه ملكيا، وبعضهم قال عنه انه في منزلة بين المنزلتين، رجل مفاجأة يطيب له التقلل

بين المتاريس، فهو يحمل كياسة النجفيين ومجاملاتهم وروحهم العملية، ولكن الجواهري أيضا بشهادة واحد من خصومه وهي تهمة قبل شهادة الذين بالغوا في مدحه: « ثورة على كل شيء: على الحكم، وعلى المجتمع وعلى نفسه هو فلا يمكن ان يرضيه شيء، ولا يشبعه مال، ولا أن يهدأ جاء، ولم يعرف عنه انه استقر على وثيرة واحدة، أو رضى بالنعمة المتوافرة، أو ألف العيش الرتيب لفترة ما، فهو جذوة من أعصاب متوترة، وفكر جواب، وروح هائمة وراء المكانة الاعلى، وقلق متواصل» (٢)

الذي يبحث عن تفاصيل سيرة الجواهري الشخصية، لا يضعه دائما في موقع الطامح الى رضاء السلطة الا فترات

قصيرة سرعان ما تنتهي به مختصما مع الحاكم، وأكثر ايامه تقريبا من الحكومة كانت على عهد عبدالكريم قاسم، تلك التي انتهت به الى مغادرة العراق في رحلة المنفى الطويلة، لكن رجلا مثل الجواهري أشكل عليه دوره الاجتماعي، شاعرا وسياسيا، حتى رجع لديه السعي في فترات متواترة الى منصب للنيابة او الوزارة على منصبه الادبي الذي لا ينافس فيه أي رجل سياسة، وفي مذكراته ما يعزز هذا الاعتقاد، مع ان القصائد التي دمجها في مدح الطاقم الملكي ونوري السعيد وغيرهم من أصحاب النفوذ قد حذفها من دواوينه الحديثة، غير انها بقيت في ذاكرة الناس دليلا على تناقض تحفل به مواقفه السياسية.

يبقى الجواهري شاعرا وصحفيا لا يستقر على حال او يملك الصبر لارساء قصيدته او منبر صحيفته ضمن السياق الرسمي، ولعل طبعه الشعري ومزاجه الشخصي وموروث بيئته تجعل منه شخصية تجمع الاضداد في إقبالها وإدبارها عن لغة التكسب، او استخدامها التحريض والهجاء والتظلم كمكونات اساسية لمنظومة الشعر الذي يكتب، ومن الضروري ان نقرأ قصيدته ضمن هذا الحيز في منحاهم التاريخي الذي تنتظم فيه قصائد مجايله من دون ان يؤخذ

في سياقات مبتسرة، او نسقط عليها اعتبارات المراحل التي لحقتها، فالجواهري حسبما تصنفه سلمى الخضراء الجيوسي: «استطاع ان يجمع الى وعيه التاريخي وعيا فنيا عاليا، فقصائده تغل بالمتلقي فعل السحر الخالص، ولقد شكل قاموسه الشعري خلفية قوية لشعراء الرفض والثورة في الخمسينات وعلى رأسهم السياب» (٣)

عهد الجواهري بالشعر يبدأ وينتهي عند القصيدة التي تحمل روحا ملحمية تقصي الحدث الآني ليغلب عليه شمول المعنى الذي يطرح في الكثير من قصائد المناسبات خارج مناسباتها فيحولها الى احتفاء وطني، ان فحص شعر الجواهري على ما هو عليه ظاهرة سياسية واجتماعية،

تناقض المواقف السياسية بشكل حاد مديحا وهجاء سمة من سمات الجواهري

ضعف مخيلة وقفر عاطفي وفتي في ميدان قصيدة الحب والطبيعة عكس قصائده الحماسية

الى حافظ ابراهيم وشوقي ومطران
وصولا الى مدرستي الديوان وابولو،
ثم قصائد علي محمود طه وصحبه
التي غذت بدايات شعراء الموجة
الحديثة وصولا الى الشعر الحر، كانت
الانتقالية المباشرة في العراق من
كلاسيكية تعود الى العصور الذهبية
للشعر العربي الى ثورة الشعر الحر.

سنوات الخمسينات جمعت بين
مرحلتين لا تلتقيان الا بما لأهل

العراق من مزاج متطرف. الجواهري يبلوغ قصيدته النضج
والاكتمال الشعري، وموجة الشعر الحر التي أنهت شوطا
مهما من مبادرتها قلب النظام الشعري العربي الراسخ
حساسية ولغة، وربما يحق لنا ان نقول ان تلك الثورة
كانت رد فعل على هيمنة قصيدة الجواهري التي سحرت
ألباب الناس وحولت الشعر الآخر الى مجرات تحوم حولها.
مع ان رواد قصيدة الشعر الحر لم يكونوا على رغبة في
الصدام مع نهج الجواهري بل حاول السياب كسب اعترافه
عبر تأكيده على البعد القرائي في قصيدته والذي لم يكن
يخلو من المبالغة في أحيان، غير ان السياب من بين كل
رواد الشعر الحر كان يستشعر ذلك السحر وتلك الهيمنة التي
تركتها قصيدة الجواهري على شعره وشعر من عاصره حين
يقول بأن (المدرسة الواقعية) نمت تحت ظلال الجواهري،
فشعراء العراق في الخمسينات «يكتبون شعرهم السياسي
والاجتماعي على طريقة الجواهري وكأنهم يصونون»
بدرجات متفاوتة- ان هذا اللون من الشعر يكاد يكون
مكتملا ان لم يكتمل فعلا على يد الجواهري» (٤)

كيف لنا ان نفكر ان مفهوم الكلاسيكية في شعر
الجواهري؟ وهل تقتصر لديه على العودة الى التراث والنهل
من منهل، أم انها تتخذ صيغة أخرى؟

يقول الجواهري في مقدمة أول ديوان أصدره مطلع
العشرينات وعنوانه (حلية الادب): «كنت قد اخذت لي خطة
لسلوكي علم الادب لم أحد عنها ولن أجد عنها. تلك اني ما
رأيت مجر قلم لاديب كبير الا وتطلعت عليه وسرت النهج

عطل محاولة مقارنته فنيا، وبقي نصه
في الغالب بمنأى عن القراءة النقدية،
ولم تصدر الى الآن دراسة تشبع
تجربته الجمالية وهي اثره الاساسي
الذي يرشحه من بين شعراء القريض
الذين جاليلوه، حامل لواء البلاغة
العربية وحافظ أختام اللغة العربية في
مرحلة من أكثر مراحل التحول الشعري
راديكالية في العالم العربي.

الكلاسيكية المحدثة

بين كل من كتب الشعر على النهج القديم، كان الجواهري
حالة خاصة، لا ينسب اليه ما نسب الى محمود سامي
البارودي وصحبه من مهمة احياء التراث فهو لم يتجه الى
احياء التراث على نهج من عاصروه وسبقوه، لان خطه كان
يمضي معكوسا في رحلة تبدو بالبداهة عودة الماضي الى
الحاضر بالغاء التوسط بينه وبين المنجز الشعري الذي بدأ
يترسخ بين نخوم هذين الزمنين لغة وبناء، وفي العراق على
وجه التحديد لدى أبرز صوتين شعريين: الرصافي
والزهاوي، وكان من الصعب على منظومة شعر القريض
الحديث، الذي بدأ مطلع القرن العشرين في العراق، الخروج
من حدود اللهجة المحكية والثقافة الشفاهية لا بمفرداتها
بل بألية منطلقها وتصورها عن العالم. ان حمولة الافكار
الجديدة التي بدأت ترد من تركيا والبلدان العربية، مثل مصر
والشام، وبعض ترجمات الفكر الغربي، وصلة الشعراء
الموثوقة بالثقافة الشعرية التراثية، لم تخفف هيمنة الفكر
المحلي الذي انغلقت على نفسه فترات طويلة فكُن جزءا مهما
من مخيلة الشعراء وطريقة ادارة تفكيرهم. بيد ان الجواهري
كان نتاج مدرسة هي خليط من الصنعة الفنية المحافظة
ومحاولات التمرد على الحاضر السياسي وتسجيله في
قصائد معاصرة، وهي مفارقة شاعريته التي تلتصق
بالحاضر مضمونا وتنكره في أفضل نماذجها لغة وبناء.
دخل الجواهري المشهد الشعري من هذا الباب لينتهي
الندرج المتوقع في الشعر العراقي على غرار البلدان العربية
الأخرى وفي مصر على وجه التخصيص: من شعر الاحياء

شأغلهم تطويع اللغة وحدانية المعنى مع كل معارضاتهم التي تجري على تقليد عصور الشعر العربي التمهيدية، لكن الجواهري لم ينشغل على المستوى اللغوي والصنعة الأدبية بما آلت إليه مواهبهم، إن صوته أن تصورناه في حدود المعرفة المجردة، كمكون لغوي ومخيلة، ردة إلى الوراء، أو محاولة استعادة الجنة المفقودة التي غادرها الشعر العربي في عهد الانحطاط.

كانت قصيدته تمثل فاصلا في وعي شديد الارتباط بقرائه، حيث يصبح هذا التراث دليل رفعة وقوة إزاء عناصر الضعف التي علقت بقصائد تلك الفترة التي تمثل السياق الطبيعي للخروج من المرحلة المظلمة إلى مراحل أكثر تطورا. ولعل عناصر الضعف في قصيدة الرصافي والزهاوي وسواهما تنسب إلى ما يمكن أن نسميه مخاض الانتقالات التي تتطلبها الحالة الطبيعية في الأدب، تلك التي استطاعت قصيدة الجواهري بزخم حضورها إنهاء تدرجها المأمول.

وفي العراق يبدو الزمن الثقافي قادرا على أن يدخل من معابر كثيرة في دورة لا تقني ولا يظهر فيه الاتباع إلا على هيئة ابداع يكتسب مجدا يوازي مجد صناعه الأوائل. وهكذا شاء الجواهري أن يستجيب إلى ما يمكن أن نسميه تقديس التراث عند العراقيين، فصنع قصيدة توطد مكانة القصيدة الكلاسيكية التي كادت أن تخضع إلى التحوير على يد رواد عصر النهضة في العراق.

وفي الظن أن الكلاسيكية التي أظهرتها قصيدة الجواهري، لا بد أن تجد لجلال الأسلوب مضمونا تسمو به على الذات وهوموها الملموسة لترتفع بها إلى الهم الأكبر. وقول مثل قول الجواهري ينبغي أن يكون منبريا يتعاطى مع الالفاظ ببراعة احترافية، وبأفكار تسيرها قوة الدوافع العامة، لأنه يحتاج إلى جمهور ينتشي بالفكرة الجماعية ويطرب لها.

شهدت سنوات الاربعينات الاخيرة ومطلع الخمسينات اكتمال مشروع الجواهري الشعري وتماييز صوته عبر قصائد قوية الوقع في مناسبتها وفي مستواها الفني، واستقر على ما هو أكثر شيوعا في نمط القصيدة

الذي قصده والغاية التي اطلبها، وكنت أجد كل الطاقة وابتذل غاية المقدور لأن أكون منه بحيث يرى نفسه كأنني أتطلع إلى خفايا أسرارهِ الشعرية الدفينة» (٥) ولا غرو أن يكون الجواهري قد عارض في هذا الديوان عددا من الشعراء القدامى والمعاصرين، فالمعارضة فن برع فيه النجفيون الذين كانوا في مناسبتهم الخاصة والعامة يتطارحون الشعر القديم كما هو أو يعارضونه في أبيات جديدة. وبقي الجواهري محافظا على هذا التقليد في قصائده كثيرة يمكن أن يكشف القارئ الكثير من صورها وعباراتها التي تعود إلى البحترى أو المتنبي أو الفرزدق أو الأخطل وغيرهم من الشعراء. وينسب الأكاديمي علي عباس علوان في دراسته عن الجواهري الكثير من قصائده الأولى إلى مصادرها الأصلية، وهو يرى أن الكثير من محاكاة الجواهري تأتي متماثلة في المناسبة مع القصائد التي يقلدها مع بعض التغيير في الصور من تشبيه واستعارة إضافة إلى الوزن والقافية (٦).

لم يمض حين من الدهر حتى غدت مجازاة القصيدة التراثية تتخذ مسرى آخر في قدرتها على توليد المعاني الأصلية من غير حاجة إلى نسخ وتقليد، أي أن التناص في شعره قطع شوطا في معالجة المادة التراثية حتى خرج عن ترجيعات الحافظة الشعرية إلى الابتكار.

وابتكار الجواهري يقوم على ما يوحيه البعد التاريخي للعبارة والمفردة البليغة التي تحمل ثقل المعنى الروحي أو القدسية التي تتلبسها في الذاكرة العربية، في تأويلها المجازي وفي معناها الأخلاقي والروحي ووقعها الموسيقي، النظام التقني والحالة هذه، يقوم على الوعي بأهمية الفصاحة التراثية التي تستمد جلال القول وقوته من اللغة من حيث هي قيمة مجردة بذاتها عند العرب.

تبدأ أشكالية الجواهري وتنتهي عند ذلك النوع من الفصاحة التي انبثقت في عصر كان قد غادر نوعها منذ قرون طويلة، ورجع صداها في شعر حافظ إبراهيم وشوقي والرصافي ويدي الجبل والأخطل الصغير وصحبهم أقل بكثير مما في قصيدته. انهم رواد بما استطاعوا أن ينهضوا به من شعر يتطلع إلى اطلالة على العصر الحديث. وكان

لا تنحصر في الذاتية الأدبية، بل تشمل تركيبة الهوية الفردية والشخصية الشعرية التي تعبر عن وجدانها. النشاط الجمالي في مجتمع مثل العراق أيام زهو الجواهري، لابد ان يشد وثاق نفسه وجمهورية الى الفكرة المقفلة عبر لغة تسمو بهذا المجتمع نحو مواقع الرفع والتفوق، فاللغة الساطعة المؤثرة والحالة هذه، تُعد ملاذاً يجد فيه الجمهور تعويضاً عن لغته اليومية التي افقرتها الامة والتخلف، والحق ان القصائد الوجدانية التي كتبها في العراق محمد سعيد الجبوري او الصافي النجفي تمر من مشور عواطف السلف ايضاً، فالجبوري في قصيدته التي تداولها الناس وعُدت من غرر شعر الحب «يا غزال الكرخ ووجدني عليك / كاد سري فيك ان ينتهكا»، يحاول تقليد لغة الموشح، أي انه يستعير صوره وعواطفه من شعراء عصور سالفة ويكاد يخلو الشعر العراقي قبل موجته الحديثة من شاعر أنشد قصائد الحب او توجه بقصيدته الى المرأة او تغنى بالطبيعة على نحو جديد، وهي المواضيع التي شكلت مادة الشعر الرومانسي في مصر وبلاد الشام، اما محاولات الجواهري في هذا الميدان فتدل على ضعف مثيلته، وإشكال قصيدة الحب او الطبيعة لديه ينبع من عدم قدرتها اختيار الحالة الانسب للتعبير عن موقف ذاتي، فهي قصيدة فقيرة العواطف على عكس قصائده الحماسية التي تضج بالروح التراجيدية والمواقف الدرامية.

قصيدة الحماس السياسي والتراجيديا المسرحية

شعر الحماس في المبحث الارسطي انسب تعبير عن طقس الشئمان الدينية، وهو الخطوة التي تسبق المأساة او هو يحوي الكثير من أوجهها، في هذا النوع من الشعر نجد طرفي المأساة الاساسيين وهما الخوف والشفقة اللذان يثيرهما الموقف على هيئته الدرامية، الشاعر يمثل أكثر من دور عندما يحتل منبره: دور المهدم للحدث وروايته ودور صاحب المأساة ودور المعلق الحكيم الذي ينقل عبء ما من الواقعة او الحدث، ومن خلال كل تلك الادوار يصل الى مبتغاه في تصعيد الالم عند الجمهور، ويرى جبرا ابراهيم جبرا ان الجواهري «يتخطى الشعراء القدامى، على شدة شبهه بهم، كانوا، في احسن الأحوال، يتبعون الحدث، فهم منه على

الجماهيرية أي قصيدة الحماس السياسي التي تطورت بعد تأسيس الدولة العراقية ١٩٢١ وظهور الصحافة ومنابر الخطابة الحديثة. وهذا النمط من الشعر يعبر عن دور الفرد – البطل في حياة الجماعة، فالمجتمع العراقي في طور انتقاله الى الحالة المدنية، كانت به حاجة الى القيم البدوية ليوظفها في مجرى اتجاهه نحو مواقع أكثر تقدماً. ومرد ذلك بتصورنا يكمن في الحالة العراقية التي كان التطور يسير فيها افقياً ولا يتجه عمقاً. قصيدة الجواهري كانت تخاطب جمهوراً لم يتعود القراءة بعد، ولعل صعوبة كلماتها تزيد هذا الجمهور إعجاباً بها، فقد كان الفقر الثقافي للجماهير يفذي طقس الارتجال في تلك القصائد التي تربط المستمع بوثق الكلمة المصوتة المبهمة، لا بإشكالية الكتابة الحديثة التي تحتاج الى مواجهة فردية بين القارئ وكاتب النص. ولعل خروج احمد شوقي عن قصيدة الحماس والثناء والديح الى القصائد الوجدانية التي تشكل ضمن ذائقتها عناصر حدائية، يشير الى التطورات التي حصلت في المجتمع المصري وأفضت الى تبدل عناصر التعبير عنها أدبياً، فشوقي جرب في المسرح الشعري ونظم على أسنن الحيوانات مقلداً لافونتين الشاعر الفرنسي، كما جرب في الرومانس، وكل منجزاته ومنجزات خليل مطران اللبناني المتمصر الذي كان على دراية أعمق بالثقافة الغربية، تحققت قبل ان يبرز الجواهري في العراق. ولعل ظهور شعراء المهجر الأمريكي قد ترك بصماته على كل الشعر العربي في مصر وبلاد الشام. وكان أثر تشكل رابطتهم في العام ١٩٢٠م ببنياً في انتظام اتجاهات الشعر الحديثة تحت ألوية الروابط الادبية الجماعية التي تصدر المجلات والبيانات معبدة عن رغبة عارمة في وضع أسس كتابة جديدة. كل تلك التحولات في الشعرية العربية كانت نتيجة طبيعية للاحتراف المباشر مع الغرب والتغيرات الجذرية التي طالت البنية الاجتماعية عموماً، في ذلك الزمن كانت قصيدة الجواهري قد بدأت تتقدم نحو أفق عكسي منهية محاولات التجديد الأولية التي كانت موضع جدل في العراق، في حين يشير غياب الفترة الرومانسية أو مرحلة التوسط بين الكلاسيكية والشعر الحر في العراق، الى مشكلة

بأن جراح الضحايا فم
فم ليس كالمدعي قولة
وليس كأخر يسترحم
يصبح على المندقيين الجيعاء
أريقوا دماءكم تطعموا
ويهتف بالفر الملهتهم
أهينوا لناكم تكرموا

تبدل أدوار الشاعر في هذا المقطع يحدد نوع بيانه، فهو لا يصف من خلال سؤاله الاستنكاري حالة الجرح، بل يقدم استعارة ينوب فيها الفم عن جراح الضحايا، لكي يساويه بإرادة الكلمة. فالكلمة هنا تملك قوة التهديد الأخلاقي، وهي قادرة على إزاحة الموت ك فكرة تجسد الهزيمة ليحل بدلها التحدي الذي يؤدي إلى الظفر الحتمي.

يدخل الشاعر في المقطع الثاني مرحلة الهجاء، وهو يتأسى حين يهجو لكي يجد مبررا لفعل الموت الذي يعني الشهادة، فامتزاج الهجاء بالتأسى، إحدى علامات صعود الشاعر وهبوطه إلى قرار معين، هو قرار الإيمان بجدوى فعل الموت- الافتداء، لذا يظل القول لأعدائه مستمرا على لزامته ذاتها:

اتعلم ان رقاب الطفلة
أنقلها الغنم والمائم
وأن بطون العتاة التي
من السحت تهضم ما تهضم
وأن البقي الذي يدعي
من المجد ما لم تحز «مريم»
ستند ان فار هذا الدم

وصوت هذا الفم الأعجم
المأساة هنا تعبر كناية ومجازا عن فعل الموت، ولكنها أيضا تلغيه كحقيقة ماثلة لأنه يشخص وسيلة لإثارة العزيمة أي أن الموت يتجدر من خاصيته الإنسانية من حزنه اليومي وطابعه الميلودرامي، ليصبح موقفا، الواقعية في قصيدة الجواهري تجعل من المجابهة مع الموت تتحدد بأفق مصوب هو في وجه من وجهه، خطاب عقلاني يضع السبب والمسبب والفعل والنتيجة في ترتيب منطقي يؤدي

شيء من البعد، أما هو، فليس لصيقا بالحدث وحسب، يراه من عل ويراه من داخل، بل أنه يفعل فيه، ويكاد يوجهه، فإن كانوا هم شعراء القول، فإنه شاعر الفعل، هم يغنون من القاعة لمن هم على خشبة المسرح، أما هو، فإنه يمسرح قوله على الخشبة نفسها» (٧)

ولعل الطابع التراجيدي الذي يعيل إلى البناء الملحمي من بين سمات القصائد التي تعد أفضل نماذج شعر الجواهري، فقصيدته تأتي إلى الحماس السياسي من مدخل المأساة التي تهين لها مسرحا يشترط التفاعل بين أكثر من طرف في هذه المأساة، ومن بين تلك الأطراف الجمهور الذي يصبح موقعه أكثر فاعلية عند المخابطة المباشرة أي عند المواجهة المسرحية كما يسميها جبرا.

يمكن أن نحسب قصيدة الجواهري (أخي جعفر) التي رثا فيها أخاه حين سقط صريع رصاص الشرطة اثر انتفاضة كانون ١٩٤٨، نموذجا لقصيدة الحماس مع أنها قصيدة رثاء، فالموت فيها يبدو متواريا خلف غضب الشاعر الذي يبني تحريض الجماهير واستثارة همهم، وهي احد النماذج التي يمكن أن نقرأ من خلالها المنحى التراجيدي في شعره، بعد أن استوى على هيئة طقس تطهيري. توظيفة القصيدة تبدأ باستفهام يشبه النذير الذي يحوي في مسراه الإجابة الفاطحة: «أتعلم أم أنت لا تعلم» فهذا السؤال ينم عن علم بالاجابة لا جهلا بها. ويحوي نبرة تهديد خفية، لأن الكلمة موجّهة إلى العدو، وإلى المصغي إلى الشاعر أيضا. وهنا علينا أن نذكر ان الشاعر يقوم بدور بطل المأساة، أي انه دخل اللعبة الشعرية بتقسيمه ساحة المعركة بين فريقين. الاول مسبب التراجيديا والثاني ضحيته، الطرف الثاني ينوب عن الجماهير بالضرورة ولا يمثل ذاته الشخصية، مع ان سؤاله الإستشاري للتهديدي يترجه مباشرة إلى أعدائه الذين هم اعداء جمهوره المصغون. غير انه يحمل أيضا طابع الحث وكأنه يصف طاقة هذا الجمهور على الفعل، فخطابه يتجدر من خاصية الضعف لأنه خطاب تطهيري، يزيح عن جمهوره عناء المأساة برفع حيف الضعف عنه.

أتعلم أم انت لا تعلم

الى مقاومة العذاب الذي يولده فقدان، ينكران وجوده، فالجرح يندو علاجاً شافياً بعملية عكس بلاغية لمصاب صاحب المأساة، «ويا لك من بلسم يشتقى/ به حين لا يرتجى بلسم» الشاعر والحالة هذه، يحول الخوف الى رهبة عندما يفسى في تصوير الهول الذي ينتظر الاعداء من فعلتهم، فالقصيدة تعج بأفعال التحريض وكلمة (تقَحّم) تسبق خمسة أبيات يستثير فيها العزائم.

على هذا الاعتبار يمكن ان نقسم خطاب القصيدة الى مقطع تمهيدي، ثم هجائي، ثم وصفي للجرح ولعله الأكثر وحشية في قصيدته، فهو يشبه كابوساً دموياً تركبت عليه صورته، فالجراح جوع لتضم الدم الذي تحتاجه: (تمص دماً ثم تبغي دماً/ وتبقى تلج وتستطعم) ثم المزج ما بين فعل الجرح وبين فعل الجماهير. فالتأثر في هذه الحالة يحتاج الى قوة نظيرية تتحقق عند تمازج طرفي المأساة. الناس وصاحب المأساة نفسه، لذا يبقى الشاعر ينتقل بينهما في توجيه خطابه، وضمير المخاطب والحالة هذه، يتحول من الفرد الى الجماعة بسهولة ويسر لأن مهمة القصيدة الغاء الحدود بين الاثنين.

معظم قصائد الجواهري وغر شعره هي قصائد رثاء في الاصل تحولت فيها مناسبة الرثاء الى الحماس السياسي، الامر الذي يؤكد طقس شعره الديني الذي يعود بمرجعياته الى مدينته الاولى، النجف التي تشكل مأساة الحسين عصفاً اساسياً في حياتها الاجتماعية. بيد أن تلك المناسبة كانت تحمل بين منظوماتها احتفاءً بالفصحاة من حيث هي قيمة أدبية تقدم على الشعارات الدينية، فتعبر المناسبة الكنيسة الى طقسها الاحتفالي، طقس الفرح بولادة الشعراء او تأكيد أهمية البارزين منهم، فالنجف كلها كما يقول جعفر الخليلي تكاد تكون مدرسة واسعة لصفاء المواهب الادبية وان لمجالسها وانديتها الخاصة والعامة، ولما نراها الحسينية التي يرقاها الخطباء شأن كبير في صفاء المواهب، وقد أصبح الشعر منذ أول تاريخ هذه المدينة عنواناً للنقافة، فكلمة الشاعر كلمة كبيرة تقاس أهميتها بمقياس شعره وشاعريته (٨)، والجواهري حمل هذا الطقس معه في كل القصائد التي يستقبل فيها

الموت بفرح من يقم عرساً:

باق، - وأعمار الطغاة قصار
من سقر مجدك عاطر موار
متجاوب الاصداء نضج عبيره
لطف، ونفخ شذاته اعصار
رف الضمير عليه فهو منور
طهرا كما يتفتح النوار

غير ان الاحتفاء بالموت هو احتفاء بسلطة المعرفة التي يتعزز من خلالها الدور البطولي للشعر وبالتالي دور الشاعر الفرد، ومن هنا يكتسب المعزى الشعري قداسة خاصة تعود الى الشاعر ذاته وعلى سطوة الشعر ايضاً

يتبعجون بأن موجاً طاغيا
سدوا عليه منافذاً ومساريا
كذبوا فملء فم الزمان قصائدي
أبدًا تجوب مشارقا ومغاريا
أنا حقهم ألج البيوت عليهم
أغري الوليد بنتمهم والحاجيا

لعل قصيدة الجواهري التي تبغي انتساباً الى نهج المتنبي، لا توغل في هذا الدرب عندما تفقد جمهورها ومنبرها ومناسبتها، وهذا ما حدث مع الكثير من شعره الذي كتبه خارج العراق. وإن جاز لنا ان نبحت عن ديانة في شعر الجواهري فنستجدها في بضع قصائد كتبها في السنين، ولعل أفضلها القصيدة التي يصف فيها عودته الى الوطن (أرح ركابك) ١٩٦٩ التي يقول في مطلعها:

أرح ركابك من أين ومن عثر
كفكاً جيلان محمولاً على خطر
كفكاً موحش درب رحت تقطعه
كأن مغفره ليل بلا سحر

انه يقترن من مفهوم المعاصرة بما يتوافر عليه هيكل القصيدة من سبك للعناصر في وحدات لا تتجزأ، وبما تحققه وحدة القصيدة بمجموعها من تراكيب متداخلة للحالات الشعورية المختلفة، كما ان استخدامه للغة التراثية هذه المرة، ليس استعارة محضة، بل تجل ينطق الماضي واقعية قريبة ومنظورة.

الى شعر الجواهري، في قصيدته (أرج ركابك) الى نهاية شوطه، بل يبقى على الغرامي الحديفة للكلام حين يضعها في اطار التعبير السلفي مثلما فعل في الكثير من قصائده الوجدانية

وهكذا الحال مع كل شعر الجواهري الذي يحاول فيه التخفف من كلاسيكته، ان منظومة كلامه تقوم على فعل المناجاة حين يقترب من القصائد الغنائية التي تتطلب موقفاً رومانسياً، مثلما يفعل الكثير من الرومانسيين، فهو يخاطب الاشخاص والأشياء ببشها حزنه وشكواه، غير ان ما يختلف لديه ان صورته تكتسي نكهة الماضي حتى وهو يلزمها بحالاته الاشد خصوصية، لعل الأبيات التي يلوم فيها نفسه في (يا دجلة الخير) تدفعه الى اشد المناطق حميمية في اشتباكه مع العالم حين يقول:

يا دجلة الخير، شكوى أمرها عجب
ان الذين جئت أشكو منه يشكوني
ماذا صنعت بنفسي قد أحقت بها
ما لم يحقه (بروما) عسف نبرون
الزمنها الجد حيث الناس هازلة
والهزل في موقف بالجد مقرون

ان شئنا ان نعد هذه القصيدة محطة في حداثة الجواهري- وهو مصطلح نسبي هنا- فينبغي لنا ان نقول، ان ما قدمه كان استعادة للغة التراث بمدركات حسية تصل ما انقطع بين الماضي والحاضر، أي انه حاول هنا ما يمكن ان نسميه إحياء التراث على جري عادة شعراء الاحياء منذ البارودي حتى شوقي.

والجواهري لا يعترف بمفهوم الحداثة في الشعر، ومن النار ان يحاول تقريب قصيدته من لغة الشعر الجديد وأسلوبه، حتى غزلياته مرجعيتها حداثة أموية أو اندلسية. وفي مذكراته ينشغل بالحدث السياسي ولا يعير وزناً الى الاحداث الثقافية ولعل أبرزها نشوء موجة الشعر الحر، التي كانت شاغل الصحف والمجلات والمنشديات واللقاءات الادبية. ولعل تجاهل الجواهري بضمير موقف الاعتراف بهذه الموجة التي كان يصمت عنها او يسخر منها في مجالسه الخاصة، ولم يشد الا بالسياب في موقف غير

إزاء حضور الوطن المكثف تتقدم الانا في انكسارها لا في شموخها وتجبرها، فهي الآن في لحظة الاعراب عن الحنين والشوق الى المكان الأول، السيرة الشخصية تصبح محور القصيدة وهي تنقل أحاسيسه الرهيبة المنفصلة بهدوء وروية، فالعودة من المنفى تطلق صوت الشاعر المجروح لا صوت البطل، في نغم خفيض لم يعتده الجواهري صاحب الصوت الجهوري.

أما الذاكرة التراثية بصورها ومفرداتها فتتحول، بعلاماتها الشعرية الجديدة، الى إحياء بالقدرة على التوالد الجديد في زمن مختلف، ان حركة القصيدة تمثل تتابعاً زمنياً لأحوال الشاعر، يقوم على توافق بين تصويت المفردة أو موسيقاها وبين مضمونها، فقد اختار للتعجب المعض الذي يرتاح منه المرء مفردة (أين) وهي خفيفة الوقع، يسهل ان تحدث انسجاماً بينها وبين المفردات المجاورة، ذات التصويت المنخفض، ما يمكن ان يوحي بحركة الهداء المتباطئة.

ويحقق الجواهري نمواً ديناميكياً لقصيدته بطرحه مواضيع متنوعة في مركب درامي واحد، هو انعكاس للمعاشرة المتناقضة التي تحويها مفارقة العودة الى الوطن:

أنشدت أنت حثفاً صنع منتهر
أم شايبك انت، مفترأ، يد القدر
أم راكب متن تكباء مطوحة
ترى بدلا بها عن ناعم السرر
خفض جناحك لا تهزأ بعاصفة
طوى لها النسر كشحيه فلم يطر

مخاطبة الذات تتحول الى بوح يصعب عليه ان يجهر به الى الآخرين، لانه ينطوي في تلك اللحظة، على القبول بالهزيمة كانهصار على حالة النفي وهي الهزيمة الأكثر وجعا.

أصبحت هذه القصيدة فاصلة في تاريخ شعر الجواهري وهي تكتمل بقصيدته الأخرى التي سبقتها سبع سنوات (يا دجلة الخير) ١٩٦٢ بيد انها تختلف عنها من حيث تعامل الجواهري مع البنية اللغوية كثرات وكمناطق تنتظم حوله أفكاره، ولا يتبدى التجديد، وهو مصطلح يصعب ان ننسبه

موفق. ولكننا يمكن أن نعثر في أحد دواوينه على مادة هي لقصيدته (وشاح الورد) ١٩٤٧ يقول فيها: «إن اخواني الشرقيين عامة يدينون اليوم بدين التقليد وأنا معهم.. ولكن، مع هذا كله، فأنا غيرهم».

لقد ضاقت خطة الادب العربي الوسيعة بكثير من اخواني اصحاب الازواق في الأدب الشرقي، كما يظنون، وعوضا من ان يستخرجوا من أوزانه وأعاريضه أوزانا وأعاريض أخرى لتكون لهم أيادي خالدة عليه، فقد نزلوا كلاً على الأدب الافرنجي، وأخر ما أتخفوناه من ذلك الشعر المنثور» (٩) ولعله يشير في هذا الامر الى ما كان يدعو اليه الريحاني وروفاثيل بطي حين أصدر الاول (الريحانيات) وأصدر الثاني (الربيعيات) وهي محاولات في الشعر المنثور. غير أن الجواهري بقي يحتفظ بجمهره الواسع في العراق مع انتشار موجة الشعر الحر وسيطرتها على منابر النشر المتداولة في العراق والخارج ومن بين جمهور الجواهري رواد هذا اللون الجديد أنفسهم، ولم يجرؤ أي واحد فيهم على التعرض الى قصيدة الجواهري في كل مناظرتهم بما فيها مقدمة نازك الملائكة في ديوانها (شظايا ورماد) التي عدت بمثابة بيان الحداثة الاول في هذه الموجة.

لعل ثقافة الجواهري التي لم تكن على تماس مع اللغات الغربية، وراء نفوره من كل محاولات التجديد في الشعر، وذائقته التي تشكلت في حاضنة التراث تمنعه من تصور الشعر خارج نماذج المتقدمة في العصور العباسية والاموية والجاهلية. ومع ان الجواهري كان مستقبلا جيدا لافكار التحديد الاوروبية، وكانت صحيفته تعبر عن تياراتها، غير انه لم يكن يتطلع في الأدب وفي الشعر على وجه التحديد الى نماذج القصائد الجديدة، ولعل أقصى ما كان يتخيله هو نموذج الموشحات الاندلسية التي يقول عنها في مقدمة قصيدته (وشاح الورد): «لا تزال موشحات الاندلسيين وأمازيجهم قبلي وقذوتي» (١٠) ويستخدم في قصيدته (ايها الارق) ايقاع الموشح بترتيب موسيقي مستقيما من طلاقة الرجز وخفته.

مرحبا يا ايها الارق

فرشت انا لك الحدق

لك من عيني منطلق

إذ عيون الناس تنطيق

لك زاد عندي القلق

واليراع النضو والورق

ورؤى في حانة القدر

عنتك خمرًا لمعتصر

وان اقترب الجواهري من البحري او المتنبى او الاخلط وغيرهم من شعراء الزهو في قصائده الحماسية، فقد نظم على أسلوب الموشحات جزءا كبيرا من موالحه وغزلياته، وكتب على غرارها شعرا لا علاقة له بالماضي لفة وصورا، ومعظمه من النماذج التي لا تؤخذ بعين الاعتبار، ولعل قصيدته (الشبح والغابة) ولدت على ايقاع موجة الشعر الحر التي تجاهلها، قصيدته هذه لا تحمل أي ملمح من ملامح شعر الجواهري المتداول. وفيها استخدم التفعيلة وأسلوب الحكاية الصغيرة التي تنظم بضربة فرشاة واحدة، ولكنها بقيت من دون هوية انتساب لا الى الجواهري ولا الى الشعر الحديث بنماذج المقبولة، فشعر الجواهري يبقى يحمل بصماته، بصمات آخر الكلاسيكيين الكبار، وان أردنا ان نقول ان هيمنة الشعر الكلاسيكي أقوى وأرسخ في الوجدان العربي، فلنا أن نتذكر ان ليس كل من كتب القريض احتفظ مثل الجواهري بقوة التأثير والمكانة التي يملكها.

الهوامش

- ١ - جبرا ابراهيم جبرا - محمد مهدي الجواهري (الشاعر والحاكم والمدنية) النار والجوهر - دار القدس - بيروت ١٩٧٥ ص ٩.
- ٢ - سلم طه الكركتي - محمد مهدي الجواهري - دار رياض الريس - بيروت - ص ١٦.
- ٣ - سلمى الخضراء الجبوسي - الشعر العربي المعاصر وتطوره ومستقبله - مجلة عالم الفكر المجلد الرابع العدد ٢٥، نقلا عن كتاب محمد حسين الاعرجي - الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي - وزارة الثقافة والفنون - سلسلة دراسات - بغداد ١٩٧٨ ص ٤٣.
- ٤ - المصدر السابق.
- ٥ - محمد مهدي الجواهري - حلبة الأدب ط ٢ - المطبعة الحيدرية - النجف ١٩٥٢ ص ١٠.
- ٦ - علي عباس علوان - تطور الشعر العربي الحديث في العراق - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ص ٢٦٦.
- ٧ - جبرا ابراهيم جبرا - المصدر السابق ص ٩.
- ٨ - جعفر الخليلي - هكذا عرفهم - الجزء الثاني - دار التعارف - بغداد ١٩٦٨ - ص ١١٥.
- ٩ - الجواهري - الادب الحديث - صحيفة مرآة العراق - العدد ٣ كابون الاول ١٩٤٧ - نقلا عن ديوان الجواهري - ج ٤ - دار العودة - بيروت ١٠ - المصدر نفسه

السرد والتمثيل السرد في الرواية العربية المعاصرة

عبدالله ابراهيم *

السرد وسيلة جبارة في نسج وإعادة تكييف الأحداث الواقعية والتمثيلية وتوزيعها في ثنايا النص الروائي، وتمثيل المرجعيات الثقافية، والتعبير عن الرؤى والمواقف الرمزية. ولم تعد الرواية رهيبة التوثيق التقليدي، فقد تشققت من الأساس التجربة التقليدية التي واكبت نشأة الرواية وتطورها. وذلك يعود الى تحول جذري في منظور الروائيين للعالم الفني الذي يشكلونه في نصوصهم، ونشوء حساسية تضع نفسها في تعارض مع القيم الفنية التي أفرزها المسار التقليدي للرواية. أصبحت الى جانب وظائفها التخيلية والتمثيلية والايحائية (أداة بحث) بها يمكن استكشاف العالم والتاريخ والإنسان. لم تعد نصا خاملا يحتاج الى تنشيط دائم، لقد انطوت على قدرة خاصة حينما وضعت نفسها في خضم التوتر الثقافي العام، فأصبح العالم بأجمعه موضوعها، بل إنها في كثير من نماذجها قد أصبحت هي موضوعا لنفسها. ولعل أحد أكثر الموضوعات المثيرة للجدل في أوساط المتخصصين بالدراسات السردية هو: الكيفية التي تتشكل بها المادة السردية، وطرائق تركيبها، وأساليب السرد، ثم الرؤى والمنظورات التي من خلالها تتبشق كل عناصر البناء الفني، وأخيرا الاحالات التمثيلية للنصوص على مرجعيات من خلال درجات متعددة من مستويات التأويل. وكل ذلك على غاية من الأهمية. فالإنسان عن طريق السرد (التاريخي والديني والسياسي والثقافي، وأخيرا الأدبي) يشكل صورة عن نفسه ومجتمعه وتاريخه وقيمه وموقعه، وعن الآخر وكل ما يتصل به. إن السرد هو الوسيلة التي يستعين بها الجميع دون استثناء في التعبير عن أنفسهم وعن غيرهم. وكما يورد «إوارد سعيد، فالأهم ذاتها تتشكل من «سرديات ومرويات» (١).

على التشظي في أشكالها وأساليبها وموضوعاتها ودلالاتها، وفي كونها قادرة عل تفجير سيل مما سكنت عنه الفنون الأخرى. لقد تمكنت الرواية من تخطي حصة التقليد التي لازمت طفولتها وتجاوزت ذلك الى نوع لا يطرح نفسه كجملة من النصوص الشفافة التي تعرض لمجموعة من الأحداث التي تشكل حكاية، إنما شغلت بذاتها والعالم الذي تقوم بتمثيله. أصبحت الرواية أكثر ميلا للانشغال بنفسها وبدرجة لا تقل عن انشغالها بتمثيل العالم. ويكون السرد الروائي شفافا اذا اخفى السرد وتوارى الى اقصى حد لصالح الحكاية فتعرض الأحداث نفسها دون أن يشتر الملتقي بوجود الوسيط السرد، أما حين

نرغب في هذا البحث أن نقف على جانب من ذلك، وبخاصة ما له صلة بالممارسة التي يلجأ إليها الروائي وهو يصوغ رؤيته لعالمه وتاريخه وتطلعاته ورغباته صوغا رمزيا بواسطة السرد، لنبين كيف ان السرد له القدرة على التورط الجري في أشد القضايا إثارة وحساسية، وكل ذلك يتم على خلفية من البراءة الخادعة التي توهمنا أن الموضوع هو مجرد (رواية)

ان التحليل الذي سنقوم به لمجموعة من النصوص الروائية الجديدة سيكشف لنا أن الرواية هي أكبر بكثير من أن تسجن نفسها في مستوى تقني ذي أبعاد محددة. إنها أكثر الانواع قدرة

* ناقد وأكاديمي من العراق.

يشير الروائي كثيرا الى نفسه بوصفه منتجا للأحداث ومبتكرا للحكاية، فإن ثمة مسافة تفصل المتلقي عن العالم الفني الذي يصطنعه السرد فلا يقع اندماج بين المتلقي والأحداث، ويتمزق الانهيار بواقعية الحكاية، وينشط المتلقي في المشاركة بانتاج ذلك العالم المتخيل. وفي هذا الأسلوب من السرد يتدخل الراوي متحددا عن نفسه ودوره ولا يتردد في إبداء شتى الملاحظات حول مهمته السردية، وذلك هو السرد الكثيف. وكان سمور حاتماني قد اصطلح على الضرب الأول بـ (Overt) واصطلح على الثاني بـ (Covert). وهذا الموضوع كان أيضا مثار عناية كل من كرسثيان انجلي وجان إيرمان. (٢)

ظهر السرد الكثيف نتيجة للتشقق الذي يشهده السرد التقليدي في الرواية العربية، والسعي الى رفع مكانة الاهتمام بكيفيات تركيب المادة الحكائية الى مستوى يناظر الاهتمام بماهية تلك المادة، إن لم يتقدم عليها، وهو ما يلاحظ في نماذج روائية جعلت من السرد الكثيف الذي يطوق الحكاية ويتغلب عليها وسيلة أساسية من وسائل تشكيل النصوص الروائية

لقد اعتاد السرد التقليدي على نوع من الاحتفاء بالحكاية، وتوفير خصوصيتها، ومداورة تسلسلها المنطقي الذي يأخذ في الاعتبار التدرج المتتابع وصولا الى نهاية تنحل فيها الأزمة، ويعاد التوازن المفقود، ويلزمنا التأكيد هنا على أن ذلك السرد قد تولد وتحددت وظائفه داخل منظومة خاصة من التراسل والتلقي، منظومة لها شروطها الثقافية التي فرضت زائفة تنقيب ذلك السرد وتبنيها، بوصفه وسيلة تعبير تمثيلية عن جملة التصورات والرؤى السائدة، وكلما تغيرت الشروط الثقافية استجذبت أنماط من السرد الذي لا يولي اهتماما بالحكاية فحسب، إنما يولي اهتماما بنفسه أيضا، وأحيانا يتغلب الاهتمام بالسرد على ما سواه من أشياء أخرى. يتركز السرد حول ذاته، ويصبح داخل النص الروائي موضوعا لنفسه، يقوم الرواة بتحليل مستويات السرد، وطرائق تركيب الحكاية، ومنظورات الرواة، والعلاقة بين المادة الواقعية والمادة التحليلية، وأثر النص في المتلقي، والصراع الناشب بين الرواة أنفسهم للاستئثار بالاهتمام، وانتزاع الاعتراف من المتلقين بأهمية أدوارهم ووظائفهم.

كانت الرواية العربية قد أبرزت هذه التقنيات السردية. كنوع من

التمرد الضمني على النسق التقليدي الذي مثلته تجربة «نجيب محفوظ» - وغيره من الروائيين العرب- التي حافظت في أبرز نماذجها، وبخاصة في المرحلة الواقعية، على ذلك النسق. فقد كانت رواية «نجيب محفوظ» تعنى بحكاية لا تنفصل عن السرد الذي يقوم بتشكيلها، ولا تترك مسافة فاصلة بين الأحداث والوسيلة السردية، ويتوارى الرواة، ويتعمق الوهم بواقعية الحكاية، فيجد المتلقي نفسه جزءا منها. فيما تنزع الرواية العربية (الجديدة) في أبرز نماذجها الى الافادة من تقنيات السرد الكثيف، تلك التقنيات التي أشرنا من قبل الى انها تنجز وظيفة مزدوجة، فهي من جهة تلقي الضوء على كيفية انتاج السرد نفسه بما في ذلك وضعية الراوي وموقعه ودوره، وهي من جهة أخرى تعرض تمثيلا سرديا مغايرا لما كان السرد التقليدي يقدمه عن العالم. فعالسها مهشم، متكسر، مفكك، تسوده الغفوض، ويفتقر الى القيم الوظيفية الموروثة، بل إنه عالم معاد تمثيله طبقا لرؤية رفضية واحتجاجية، وهذا الأمر هو الذي يجعل ذلك العالم ممزقا وغير محكوم بنظام. والواقع فما يهيب عنه ليس النظام باملاط، إنما النظام التقليدي الذي أشاعته الرواية التقليدية: رواية ديككنز، وولزك، وتولستوي، قبل أن تعصف بذلك السرد عاصفة التحديث التي أعلنها جويس وبروست وفولكنر وفرجينيا وولف وغيرهم. وتمثل تجارب سليم البستاني، وجورجي زيدان، ونجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، ومحمد عبداللطيف عبدالله، ويحيى حقي، وغائب طعمة فرمان، وحنا مينة، وعبدالكريم غلاب- على سبيل المثال- النموذج الدال على ذلك، فيما يمكن اعتبار جبرا ابراهيم جبرا والعلب صالح، والمسعدي، وفؤاد التكرلي، وعبدالرحمن منيف، وصنع الله إبراهيم، واميل حببيسي، ومونس الرزاز، وعبدالخالق الركابي، وبهاء طاهر، وابراهيم الكوني، والطاهر بطار، وغادة السمان، واحلام مستفانسي، ولطفية الدليمي، ونوال السعدوي، وعشرات غيرهم النماذج المعبرة عن حركة التجديد السردية بدرجة أو بأخرى. إن النموذج الأول ظهر في حاضنة ثقافية مشبعة بالقيم المطلقة الصواب، والتي تستند الى نسق منسجم من العلاقات الاجتماعية مع العالم، فيما تشكل النموذج الثاني وسط عالم شبه متحل، يفتقر الى القيم الكلية، وقد ضربه الشك في صميمه، واقام علاقة نسبية مع العالم، علاقة نقدية-

رفضية توجهها في بعض الأحيان موجهاً إيديولوجية لا توفر شيئاً، ولا تقدر قيمة، ولا تتعدد في محراب فكرة. إلى ذلك والنموذج الأول هو نتاج تجربة ثقافية محدودة المشارب ولم تثر فيها أسئلة الشك الكبرى، فيما تشعبت وتنوعت المصادر الثقافية للنموذج الثاني، وعاشت على الحدود الملتبسة بين عصرين وثقافتين ورويتين؛ قصدت العالم المعزق على نفسه، المنشطر، والمستشقق بين الإرادات والقوى والتطلعات المتعارضة. وليس من السهل أعمال أثر ذلك في صوغ نائقة الروائي وموقفه ومنظوره وتقنيات السرد التي يستعين بها. فالرواية في نهاية المطاف ظاهرة ثقافية - أدبية متصلة بالعالم عبر التمثيل السردى، ومنفصلة عنه بالتعبير الذاتي عن المؤلف كمنتج للنص وخالق للعوالم المتخيلة فيه. بعبارة أخرى تريض الرواية على التخوم الفاصلة بين الفرد والعالم، وتحرك ذهاباً وإياباً بينهما. ولم تعد تقبل مهمة تصوير العالم ومحاكاة خريطته البشرية والتاريخية كما هو، إنما صارت مهمتها إعادة انتاجه وترتيبه وتمثيل القيم الثقافية فيه على وفق سلسلة من أنساق البناء السردى والأسلوبي التي تنكبت للأنساق الموروثة.

إن الرصد النقدي - التحليلي لواقع الرواية العربية المعاصرة لا يمكن له أن يغفل الموجهاً الثقافية التي أدت إلى بروز ضروب السرد الكلتيف، وعلاقته بالتمثيل السردى الجديد، بل أنه ملزم أن يأخذ في اعتباره كل ذلك. إن تحليل نصوص السرد صار بحاجة ماسة إلى رؤية نقدية تستنطق في الوقت نفسه السياقات الثقافية. فالتراسل بين النصوص والمرجعيات يتم وفق ضروب كثيرة ومعقدة من التواصل والتفاعل، فليست المرجعيات وحدها التي تصوغ الخصائص النوعية للنصوص، بل تقاليد النصوص تؤثر في المرجعيات، ويظل التفاعل مطرداً وسط منظومة اتصالية شاملة تسهل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيات والنصوص، وغالباً ما تدفع المرجعيات والنصوص على حد سواء بتقاليد خاصة، هي في حقيقتها أنساق وأبنية تترتب في أطرها العلاقات والأفكار الساندة، وخصائص النصوص وأساليبها وموضوعاتها، وهي أنساق وأبنية سرعان ما تتصلب وترتفع إلى مستوى تجريدي يهيم على الظواهر الاجتماعية والأدبية

فيحصل انفصال بين هذه النماذج التجريدية من الأنساق ودينامية الأفعال الاجتماعية والأدبية فتضيق هذه بتقنع الأزمنة السردية الحقيقية في صلب النوع، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات على وفق نسق جديد^(٣). وهذا هو الذي يفسر لنا انهيار النموذج التقليدي وظهور النموذج الجديد. ومن بين ما يلزم على النقد الروائي أن يأخذه بجديّة كاملة: عدم الاطمئنان الكلي لكفاءة نموذج تطليلي سردي ثابت، فالنماذج محكمة بتحول دائم، بفعل دينامية العلاقة بين النصوص والمرجعيات، وكل نموذج قار هو نموذج متآزم في طريقه للانهار، لأنه لم يعد قادراً على استيعاب مظاهر التجدد الضمنية الداخلية في النسق السردى، وهو من بعد عاجز عن تفسير تحولات النوع وخصائصه. والمدونة السردية التي انتخبناها لتحليل هذه الظاهرة الجديدة في الرواية العربية، وكشف وظائفها، تتكون من ثلاث روايات، لكن هذا البحث يندرج في سياق تحليل موسع لهذه الظاهرة سبق لنا أن تتبعنا أبعاداً أخرى لها في عدد من البحوث (X) واكتفينا هنا بالوقوف على مظاهر جديدة.

- التداخل النصي وتشكيل المادة الحكائية؛

يمكن اعتبار رواية «النحاس» (٤) «لصلاح الدين بوجاه» احد النماذج المتميزة التي يتشكل بأواها العام من التناوب المستمر بين سرد يأخذ طابع (التأليف) ويؤدى وظيفته، وسرد يأخذ طابع (الرواية) ويؤدى وظيفتها التخيلية الإيهامية. وفي كثير من الأحيان تتداخل مستويات التأليف بمستويات الرواية، فتتشكل (كتلة سردية) شديدة التماسك في عناصرها وبنائها. وهذه الزاوجة التي يقوم بها الكاتب، مرة بوصفه مؤلفاً للنص، ومرة بوصفه راوية للأحداث، تجري دمجا بين دورين منفصلين لهما وظائفهما: دور المؤلف كمنظئ للنص، ودوره السردى كراوي لأحداثه، وغالباً ما تغيب الحدود بين هاتين الوظيفتين داخل «النحاس»، وهو أمر يضفي - في رأينا - ميزة خاصة. فهي نص سردي يتحول إلى نسج من التداخلات اللانهاية لشذرات ونبد من نصوص كثيرة لها خصائص قائمة بذاتها، لكن إطار السرد في الرواية يطلع في إعادة انتاجها كمكونات سردية. ففي الإهداء الذي يتصدر الكتاب يوجه المؤلف ثناء إلى الشخصية الرئيسية في الرواية «تاج الدين فرحات»، مؤكداً رغبته في إهداء الرواية إليه، واصفاً إياه بأنه «ذلك الرجل الذي

التيق بين أنامل يسمي، فكاد يرعيني حضوره». وهذا تصريح يضع المثلي أمام تأكيد مزده الإعلان عن المنافسة بين المؤلف وشخصية روايته. وسنلاحظ فيما بعد كيف يتداخلان ببعضهما، وكيف يكون «تاج الدين فرحات» قناعا لصلاح الدين بوجاه»:

في نهاية الرواية تظهر خاتمة بعنوان «أطراف الكتاب» يقوم فيها المؤلف بدور الرواية، فيقول مشيرا بوضوح إلى قضية الاندماج بين الدورين اللذين أشرنا إليهما «تم الفصل الأخير من رواية «النفاس» لتاج الدين فرحات الكاتب المتخصص، الذي تخلى عن جائزة داورت زمنا، وغنجت وتلفت دون وقوع». ومن الواضح أن رواية «النفاس» هنا تنسب إلى «تاج الدين فرحات» وليس إلى «صالح الدين بوجاه». ومن أجل تعميق الوهم القائم على المفارقة ترد قائمة روايات «صالح الدين بوجاه» التي نشرها قبل «النفاس» ومخطوطاته منسوبة إلى «تاج الدين فرحات». وهذا يحدث تبادلا وتداخلًا في الأدوار بين المؤلف الحقيقي للنص والشخصية الأساسية فيه. إن هذا المظهر الفني يجعل للعالم التخيلي المنبثق من تضاعف السرد يتأرجح بالنسبة للمثلي بين مستويين متناوبين. واقعي ووهمي. وهي لعبة سردية تحرر الرواية من اللقيد للتخيلي الصريح وتكسر الوهم به، حينما تدفع الواقع إلى أفق للتخييل مرة، وتقوم في مرة ثانية بإضفاء بعد واقعي على المكونات التخيلية. والمناقلة للمادة السردية بين المؤلف والشخصية تحرر بناء النص وأبعاده الدلالية من القيود الموروثة للنوع الروائي، فيها تستبدل نمطا حرا من العلاقات السردية تمكن الشخصية من الحديث عن مؤلفها، والمؤلف من الحديث المباشر عن شخصية روايته دون التباس أو خوف من الانزلاق إلى ما هو بعيد عن عالم الرواية نفسها

تكشف هذه الرواية ملا موارية كيف يتقنع «صالح الدين بوجاه» بشخصية «تاج الدين فرحات»، وكيف يتمرأ «تاج الدين» في مرآيا «صالح الدين» فكل منهما يتوارى خلف الآخر، ويتقنع به، ويجد صورته في مرآته وليس التداخل بين المؤلف والرواية في الأدوار والوظائف هو المظهر الوحيد المميز في رواية «النفاس»، إنما التداخل بين النصوص بأنواعها ومصادرها ولغاتها المتعددة، فبعض تلك النصوص توجه انتباه المثلي

إلى خصائص قنية، كما هو الأمر في النص الذي يتصدر الرواية، وهو مختزج من «الفهرست» لابن النديم». وتؤكد أهميته وتأثيره في الرواية حينما يحاول «تاج الدين» تصنيف مخطوطات ترد الإشارة إليها داخل الرواية، فيصطلح عليها «فهارس» مثل «الفهرس الأول» و«الفهرس الكشاف». وما يشاع حول نسبة الثاني إليه، وسرقة الأول من «لورا». وبخض تلك النصوص يؤدي وظيفة تعميق قدرة التخييل وإشباع الوهم عند المثلي، كما هو الأمر لنص مقتبس من كتاب «الآثار والتنبهات» لابن سينا» وهو نص يتكرر في مفتتح الكتاب وفي خاتمته. على أن هذه النصوص المعرفية التي تفرق الرواية وتمارس ضغطا على المثلي بهدف كسر الوهم الذي يخلقه السرد تهون بآراء نصوص كثيرة أخرى تتخلل الرواية، وتعمق أحاسيس «تاج الدين فرحات» الذي يدرج في سياق لفته لفتا أخرى. الأشعار بالحكمة التونسية والقصائد الفرنسية لرامبو وبولير وزولا، ومقاطع من الأشعار الإيطالية، ومقاطع سردية لجبال الفطاني، فضلا عن قصائد عربية مقتبسة من التراث الأدبي، وكل هذا يأتي جنبًا إلى جنب مع نصوص لغوية لابن منظور وابن سينا وغيرهما، وهو كثير جدا (٥). وفي غالب الأحيان لا تعكر هذه النصوص سياق السرد، ولا تقطع تسلسل الأحداث، إنما تدمج في الإطار العام للنص، بهدف اغناء الحالة النفسية للشخصيات: فد «تاج الدين فرحات» الذي يؤدي دور كاتب روايته يوظف تلك النصوص في مواقع تضفي بعدا نفسيا عميقا على الشخصيات، كما إنه يستعين بها للكشف عن تطلعاته وأحلامه ورغباته، وهي تضفي في بعض الأحيان جانبًا من توتراته النفسية. ومن ذلك محاولته التماهي مع شخصية الشاعر الفرنسي «رامبو» ومحاولة محاكاته، على اعتبار أنه مثل سلفه رحالة وكاتب. ومعروف أن «رامبو» توغل بعيدا في مجاهل أفريقيا، وعاد بساق واحدة محمولا على اكتاف العبيد. فأشعار «رامبو» تضفي وجه المماثلة بين الاثنين، وهذا الضرب من توظيف النصوص يمكن الاصطلاح عليه بـ«التناص الصريح». وإلى جواره نوع يمكن الاصطلاح عليه بـ«التناص الخفي» ويمثله بقراءة كبيرة اتصال أسلوب السرد، ولغة النص بنسق التأليف السردية العربي في أبرز أنواعه كالمقامات والخرافات والسير والأخبار وأدب الرحلات وكتب الفهارس وغير ذلك.

يصف «تاج الدين فرحات» نفسه بأنه «نحاس»، والاعلان عن هذه الصفة يستأثر بالاهتمام طوال صفحات الرواية. وعلى هامش ما يقتبس عن «لسان العرب» يضع «تاج الدين» تعريفا لـ«النحاس» في هذا العصر، وهي: «الرغبة في ولوج حياة الآخرين والتلصص عليهم وكشف بواطنهم». أما «النحاس»، فهو: الانسان المخلون الذي يزدوج فيه الظاهر والباطن، والجهر والسر، والخفاء والعلن. ويعبارته هو: «الرحالة صاحب السفر الذي لا يستقر على حال، يركب البحر، ويدور العناصر، ويروغ الظلمة، ويغوي عرائس البحر، ويهادن القراصنة. حتى ينشب مغالب خياله في الناس والأشياء جميعا» (٦). ومن الواضح أن هذا التعريف مشتق من الدور الذي يقوم به «تاج الدين» كونه محكوما برغبة الاكتشاف والبحث والقلق وعدم الاستقرار والفضول. فالمتفكر للسرد في النص هو تداخل الرغبة الذاتية بولع الاكتشاف. فتاج الدين» يقع منذ البداية ضحية إغواء الجائزة الإيطالية، ويتضاعف حلمه بالحصول عليها، فيقادر بلاده مسبحا على ظهر السفينة «الكاو-بلا» ناحية إيطاليا راغبا في نيل الجائزة، لكن فضوله المدمر في اكتشاف الآخرين وهتك أسرارهم، والتعرق سرا إلى أحص خصوصياتهم، يقضي به إلى نهاية مختلفة تماما لكل ما كان يرغب فيه. فلا ينال مبتغاه، وهو الجائزة/ الحلم، وتعرض السفينة لعطب يؤدي بها إلى فقدان اتجاه الرحلة، فتظل «تدور حول نفسها، تكاد لا تبحر مكانها. كأنما غلقت بين سماء وأرض، تدور حول نفسها مثل لبؤة جريحة أهلك السباع جرائها، وهدم السيل بيتها، ولسع البرد وجهها» (٧).

تبدو النهاية المأساوية للشخصيات، وكأنها متصلة بالوياء الذي حمله معه «تاج الدين» إلى السفينة وبما التلصص، وكشف الأسرار، وهتك الحجب، والتوغل بعيدا في عالم الرغبات الممنوعة والمقموعة، ويدل أن تأخذ الأحداث والمصائر الاتجاه الذي ينبغي أن تكون عليه يحدث وجود «تاج الدين» في المركب الإيطالي خلافا في توازن الأشياء» فيؤول كل شيء إلى غير ما كان ينتظر أن يكون: القبطان «جابريلو كافينالي» السيد المطاع والمغامر الأنيق يلقي بنفسه في اليم وتهرب الشخصيات الأخرى أو تتوارى مختفية في أماكن مجهولة السفينة التي وصفت دائما بأنها «المدينة العائمة العجيبة» تتعرض لعطب

مدمر، وتفقد اتجاهها، وتعتذر عليها مواصلة الإبحار في مياه المتوسط بل يتأكد ضياعها، ويستباح كل شيء فيها. وحده «تاج الدين» الذي كان يراود جائزة، ويعني نفسه بالحصول عليها، يفلت من هذا المصير المهلك، فتتسج حوله أسطورة اختفاء متميزة. إذ يشاع أنه «رفع من الكابو-بلا في غروب اليوم الثالث، وإن جماعة من أصحاب السيل قد شاهدوه أسفل جبل المقطم، يحمل محفظة مخطوطاته على ظهره يكاد ينوء بحملها» (٨). لكن شائعة أخرى تؤكد أنه لم يرفع إنما ضيه للآخرين ذلك. وهكذا فكان الرغبة المقترنة بحب الاكتشاف لا تؤدي فقط إلى التحول دون أن يحقق «تاج الدين» مبتغاه، إنما تقود إلى تغيير مصائر كل الشخصيات التي القاهها على ظهر المركب. فاختلال التوازن الذي طرأ على نظام الأحداث، يسبب ظهور «تاج الدين» يظل مستمرا، ولا يعاد التوازن أبدا. فالنهايات المأساوية للشخصيات والسفينة تعبير عن بقاء ذلك الاختلال قائما بسبب الحافز السري الذي أشرنا إليه، والذي تؤكد مرة أخرى: الرغبة المرضية في التلصص على الآخرين واكتشافهم والتوغل في معرفة خفاياهم. على أن البعد الدلالي لهذا المحفز لا يكتب قيمته الدلالية إلا من خلال التفاعل مع عنصرين فنيين آخرين، هما: الشخصيات والمكان. والحق أن الشخصيات التي تظهر في الرحلة البحرية، لا ينقصها التوتر والاضطراب، سواء أكان القبطان «جابريلو كافينالي» الذي جاء من خلفية هي مزيج من المقامرة والشعوذة وممارسة السحر، أم ابنته «لورا» المتوتكة، أم جرجس القبطي وعمله في تهريب الآثار، أم عبدون الجزائري تاجر العطور، أم الأمير أبو عبدالله القرطبي، أم القوادة شريفة الزواغي، أم لولا الراقصة، وغيرهم. وهم جميعا شخصيات لهم انتماءات ثقافية وعرقية مختلفة، لكن تجمعهم الرغبة المتأججة في أحياء فحلات الليل المأجدة. وهنا يدخل المكان الذي يحتضن الشخصيات وأفعالهم، والمكان هو السفينة «الكاو-بلا»، إنه مكان مضطرب يعج بالأساس والمغامرات الفاضحة والعلاقات الخطيرة، ويعج بالاضطراب لأن أمواج البحر تتقاذفه في رحلة قلقه تقع في نهاية الخريف ومقدم الشتاء حيث اصطخاب الموج وسط الظلمة، والرياح التي تصف بكل شيء. ومن الواضح أن السرد يحقق تناغما فريدا بين الاضطراب والقلق اللذين يلازمان

الشخصيات والسفينة في بحر هائج. فالمكان هو الملاذ هنا. إنه يشحن الشخصيات بقلق مضاعف إلى درجة تصبح فيها رهينة البحر بكل عنفوانه. وبخاصة بعد أن تحيط جموع القرش والدلفين والحيثان بالسفينة في رقصة مجنونة، «فترطم بالمركب في كر وفر، تقبل لتدبر من جديد قبل أن تدور حول ذاتها وترسل صراخها الحاد في الفضاء المتخثر، أما بطور النوء فأسراب شرسة تلم بالحفل ثم تفلت في مثل مروق اللولب، فتكاد تعصف برؤوس المتراصين لصق السياج المعدني البارد» (٩). ولعل تفاعل عناصر السرد هذه جميعها من أحداث وشخصيات وخلفيات مكانية وزمانية قد عبر عنها بلغة مكثفة، مختزلة، قصيرة الجمل، تتميز بالأحكام أكثر من الأوصاف، ويشيع فيها أسلوب العطف الذي يراكم جزئيات من الوقائع بعضها فوق بعض ليشكل منها متن الرواية، فكان للتعبير اللغوي هو نفسه كان صدى لذلك العالم المضطرب. وهذه الإشارة تلزمت القول: إن اللغة المكثفة القطعية التي تتجنب صيغ الاطناب والاسترسال، وبها تستبدل الإيجاز، وأحياناً المباشرة، باعتمادها على معرفة الأشياء وتقريرها، أكثر من الإيحاء بها، جعلت الرواية حقلاً لممارسة شتى أنواع التجريب، سواء أكان تجريباً أسلوبياً كما يمثل الانقواء اللغوي للألفاظ الكتابية المتحدرة من ذخيرة أساليب النثر العربي القديم أم تجريباً شكلياً كما يتجلى من خلال توظيف طرائق تأليف الفهارس وكتب الرحلات والسرد التاريخية والجغرافية التي برزت في الكتابة النثرية العربية خلال العصر الوسيط. ودمج كل ذلك بأساليب الرواية الحديثة وأبنيتها، أتاح الخروج على نسق السرد التقليدي الشائع في الرواية، وعدم الانصياع للبناء المعتاد الذي يعتبر أحد أكثر الأبنية انتشاراً في الكتابة الروائية العربية، وقد حل بدل ذلك سياق سردي مغاير اتصف بكمرة تقنيات الاسترجاع والاستحضار، وحالات القطع، والعودة إلى الوراء، وإدراج حكايات ثانوية في سياق الحدث الرئيس وأحياناً إدراج فقرات كاملة لا تسهم في عملية تنمية الحدث، إنما تخفي الحالة النفسية للشخصيات. ومن الصعب فتياً تجاهل أهمية كل هذا أو إنكاره.

لا يخضع بناء الرواية لنسق متسلل باستثناء الإطار العام للحدث، وهو الذي يصور الأيام الثلاثة التي تستغرقها الرحلة

في البحر، قبل انقراط عقد الوقائع المكونة للحدث، وضلال المركب، واختفاء الشخصيات. فداخل الوقائع فيما بينها، وفر امكانية لاضافة خلفيات الشخصيات وتواريخها الذاتية، وكشف عن منظورها السردية، وحدد زوايا نظرها ومواقفها وعلاقتها بالنسبة للعناصر الأخرى في النص. ولعبت مستويات السرد المتعددة دوراً بالغ الأهمية في تنظيم البناء العام للرواية. وعلى العموم، هناك ثلاثة مستويات مترابطة، تنبثق من ثلاث رؤى تحتكر السيطرة على العالم الفني في هذا النص، وتتدخل في تشكيله: المستوى الأول يتصل براو خارجي عليم، وضليع في معرفته الشاملة بكل شيء، تنظم رؤيته الموضوعية غير المباشرة كل العناصر السردية، بما فيها الشخصيات والأفعال والخلفيات الزمنية والمكانية. ومن عمق هذا المستوى الأول تظهر رؤية الكاتب «تاج الدين» التي تمثل المستوى الثاني، وهي رؤية ذاتية مباشرة تمثل درجة مشاركة هذه الشخصية بالأحداث، وتعبر عن رؤيتها للعالمها ولعالم الشخصيات الأخرى، وتحدد الموقف الفكري لـ «تاج الدين» وترسم تاريخه الشخصي، وتصور أحكامه وأفعاله بوصفه نخاساً بالمعنى الذي يظهر في النص. ومن وسط هذين المستويين السرديين تتفتح رؤى سردية أخرى تتصل بشخصيات ثانوية وتضيء عالم هذه الشخصيات أو عوالم الشخصيات الأخرى، كما يظهر ذلك فيما ترويّه «لولا» البربرية عن نفسها وأسرتها وعن نشأة «جابريلو» وتربيته الذاتية، وفيما يرويّه «جرجس» القبطي عن الأمير أبي عبدالله، وفيما يرويّه كل من «عبدون» الجزائري و«جرجس» عن «لورا» وهي تفوي الآخرين، وتدعوهم إلى رحلة زوارق شراعية ليلية في البحر. والمستوى الأخير بكل تنوعاته يخدم الإشارات والأفعال الصغيرة التي تفذي الحدث بدلالته العامة. على أن هذه المستويات السردية الثلاثة المقترنة بالرؤى التي ذكرناها، والتي تتدخل في كل التفاصيل، سواء أكانت حصلت في الماضي أم حصلت في وقت اللحظة البحرية، هي التي عمقت البعد الدلالي للنص، ودفعت بذلك البعد من مستواه الظاهري المباشر إلى دلالاته الرمزية غير المباشرة.

يتشكل البعد الدلالي للرواية من جملة من العناصر، في مقدمتها: تفاعل الشخصيات والأحداث في فضاء محدد، ثم الحدث وهو الرحلة غير المكتملة لكاتب بطمح في نيل جائزة أدبية، والنظام

الدلالي يقع تحت هذا السطح، ويحتاج إلى تعميم يتصل بقضية مهمة، قصدت قضية «الأنا» و«الآخر» وهي إحدى الإشكاليات الأكثر تعقيدا وإثارة في عصرنا. وما إن نزيح جانباً من المظهر المباشر والخداع الذي يخلف ظاهر الحدث إلا وتتكشف القضية كاملة، وهي لب النظام الدلالي للنص. وقد جاء تمثيلها سردياً بالتصريح مرة وبالتلميح مرات. فالرحلة الفلكية للمركب في بحر هائج متنازع حول انتمائه الثقافي، وعلى ظهره خليط من الشخصيات المتحدرة من أصول ثقافية وعرقية ودينية مختلفة، وتمارس مهنتها متعددة، وتشترك في صراعات متعددة المستويات، لا يمكن بالنسبة لنا اعتبارها الرحلة رمزية ضمن نية ثقافية مشبعة بكثير من المعاني المتصلة بقضية الأنا/ الآخر. وقيل أن نمضي في بحث هذا الموضوع يحسن بنا أن نورد هذه الفقرة الدالة التي تصور موقف «تاج الدين فرحات» مما يراه، وهي التي ذلك تكشف جانباً من رؤيته لعصره وبلده، وتجر القضية التي أشرنا إليها: «كان قد جاب البلاد طولا وعرضا، فعرف الطرق الكبرى والدروب المثيرة الشقية، رأى الناس والأشجار والعشب والمطر والوهم، وفهم أن هذه البقعة من الأرض تغير ثوبها وتولد نيرانها في مهد رمادها القديم. نهاية هذه الألف الثانية عجيبة، فالمصانع قليل دخانها، وباحت لونها، والأزمات جملة هائلة، لكن الأمر قد بلغ الأوج، أو يكاد، فالعميون أكثر ثباتاً وقد وترها التحدي أفريقيا هناك في الجنوب، وأوروبا قريبة مولدة طاغية، والتاريخ والحضارة، بخيرهما وشرهما حاصران، مادة أولى طبيعة أو صلية، حسب الفصول والأوقات، مادة أولى للحضارة والأمل والاختناق والموت والحياة داخل حقل صغير، حقل من الوهم والخير والشر اسمه تونس» (١٠). ولعل هذه الإشارة مرادفات كثيرة ترد على لسان «تاج الدين» أو تفهم في سياق السرد على أنها تمثل وجهة نظره. فانتماؤه الثقافي مزيج اشتركت فيه أطراف عدة، ووعيه الذاتي، وهويته متعددة الأبعاد وقد تشكلت من مصادر ومرجعيات كثيرة، وخصوصيته الثقافية المتكونة من كل تلك العناصر لا تتوقف من أجل تخطي التعارضات بينه وبين القبطان «جابريلو كافينالي» لأن «تاج الدين» يريد أن يكون المحور المركزي لكل شيء، وهذه الإشارة تؤكد أن الشبكة الدلالية للنص يختارها قبطان رمزيان. الأول «تاج الدين»

التونسي العربي الأفريقي، والثاني «ج. كافينالي» الإيطالي الأوروبي الغربي، وهذان القبطان الدلاليان يجذبان الشخصيات الأخرى حولهما تبعاً لهوية كل منهما الثقافية، وعملية الاستقطاب هذه لها أهمية بالغة لأنها تحدد نوع الانتماء الثقافي ودرجته، ولها نتيجة بلُغ من ذلك، لأنها تكشف مآزق الشخصيات ذات الانتماء المزدوج التي تظهر مشوهة الهوية، إلى درجة لم تستقر بعد أسماؤها الشخصية على شكل محدد. لقد ضربها التهجين في الصميم، ولم تفلح في تشكيل وضعية خاصة بها، وعاشت وهم النقص الدائم، ولم تدرك بعد أن الوهم الحقيقي هو وهم الهوية الكاملة.

يظهر «تاج الدين» بوصفه قبطاً دلاليًا يمثل «الأنا» بالمعنى الثقافي، ويظهر «ج. كافينالي» باعتباره يمثل «الآخر»، وبينهما تتردد انتمااء الآخرين، ومن اصطراحيهما المعلن أو الضمني يتولد المعنى الرمزي العام للنص. ولكن ما الكيفية التي يظهر بها كل منهما؟ وما دلالة ذلك؟ وما أهميته؟

تنبثق شخصية «تاج الدين» وهي مكتملة، فكل تجاربه تبلورت قبل بدء الحدث، حدث الرحلة، ويمكن وصف هذه الشخصية بأنها منتقاة، ومنقبة ومصاغة على درجة عالية من الخصوصية والتميز، إذ يشار إلى أنها مثقفة ولها تطلعات و«تاج الدين» روائي، وباحت عن الحقيقة، ومحكوم برغبة جوانية لهتك الأسرار، وقض ما تطوي عليه من خبايا، تلقى تربية ذاتية في مكان محدد (القبور)، وهي في الوقت نفسه مسقط رأس المؤلف) واكتسب تجاربه الذهنية المتنوعة في هذا المكان، وباستثناء الفضول والتلصص فإن المتلقي يتقبل «تاج الدين» بوصفه شخصية إيجابية، ولعل المقطع الآتي يوضح كيف نسج هذا الجانب من الشخصية «كان احساساً بالكتب احساساً غنياً، حيث تفتقر أريجها الحاد أنفه فيملأ ذهنه حيرة وشوقاً ورغبة في النفاذ، لذلك لبث حب المعرفة بالنسبة إليه موقفاً شيقاً من المتاح إلى الممكن. ثم أضحت الكتابة بعد ذلك بدليلاً مباشراً لنهم التقلب» (١١). أما شخصية «جابريلو» فتتركب لها منذ البدء صورة مشوهة، ففضلاً عن خلفياته التشردية كونه نشأ في ظروف الحرب العالمية إثر مقتل أبيه في انفجار، فإن حياته اللابروية تقدم على أنها سلسلة من الأعمال الشائفة. فقد التحق بمعهد «خاص يؤمه البحارة والأخاكون

العكس من جملة من الرؤى التي تصدر عن شخصيات لا تربطها علاقة سوية به، مثل الراصة «لولا» وهي شخصية ثانوية، على خلاف معه، وتقدم روايتها عنه وهي في أحضان «تاج الدين» الذي لاذ بها «يشند رائحة شعرها وأنثيتها وطعم ريقها ومرارة ابليها الغانحين عطرًا ودفنًا لطيفًا رائقًا» (١٣). وطبقًا لأهمية الترتاب في الرؤية السردية التي تحددنا درجة حضور الراوي فإن «تاج الدين» بنى من رؤية كلية وشاملة، فيما بنى «جابريلو» من رؤية سردية جزئية وثانوية، وفيما منح الأول هيمنة مطلقة في سياق السرد، احتزل الثاني إلى نمط جاهز لكي يؤدي فقط وظيفة التعارض الدلالي. وفي الوقت الذي أضفيت فيه سمات عقلية وروحية وفكرية وثقافية على «تاج الدين» انفرّد خصمه بالشعوذة والفسوق والشبهة وسوء السيرة، وفيما كلف حضور الأول، تقلص حضور الثاني. وفي كل هذا يستجيب التمثيل السردى لموجهات ثقافية خارجية تنظم آلية عمل السرد. والجدير ذكره في هذا المقام «أن أدوارد سعيد» كان قد أكد على أن الروائيين منبجقون إلى حد من تاريخ مجتمعاتهم، وهم يشكلون ذلك التاريخ ويشكلون به، ويتصلون بتجاربيهم الاجتماعية بدرجات متفاوتة، وإن الثقافة وكل أشكال التعبير الجمالي تشق من التجربة التاريخية لتلك المجتمعات (١٤). لم تنكّب الرواية العربية عن هذه المهمة، ففي كثير من نماذجها مثلت سرديا العلاقة بين الأنا والآخر.

تتصل بكل من «تاج الدين» و«جابريلو» شخصيات أخرى، ولكن النسق الدلالي للنص، يسقط بعض المعاني الخاصة على الوظائف والأدوار التي تؤديها تلك الشخصيات. وبين فئة الشخصيات التي تغذي القطب الدلالي الذي تمثله شخصية «تاج الدين» وتلك التي تغذي القطب الدلالي الذي يمثله «جابريلو» ثمة شخصيات «وسيلة»، مهيمنة، تعيش أزمة متوترة من الانتماء تجاه هذا القطب أو ذاك، وأقصد تحديدًا، شخصية «جرجس القبطي» الذي يتذبذب حضوره ووضعه إلى درجة لا يستقر فيه حتى البناء الصرفي لاسمه الشخصي: جرجس، جرجير، غرغير، قرقير، وشخصية «لولا» البربرية التي لا دور لها إلا إطفاء الشهوات الليلي، ليليا، ليليان، لؤلؤة، لولا. وربط هاتين الشخصيتين بخلفيات عرقية ودينية، فضلا عن العلاقات الغامضة والمفيرة بشخصيات تنتمي إلى «الآخر»، كما في حالة

للحصول على وثائق مشبوهة» وتلقى بعد ذلك «فنون العرافة والسحر الأسود، والدموي الأحمر، والأبيض الترابي، ومتعدد الألوان الشيطاني وقد أمضى شطرا من حياته في كوخ قديم في أقاصي جبال البيرني الإسبانية، فامتزجت لديه المعتقدات الشرقية بالتراث الشاماني الغلوازي. أضحي من أعلام العرافين والمشعوذين المرابدين في أحياء باريس القديمة وتنسب إليه وصفة «عجانن الفتنة» وهو خليط من المخدر المزوج بالدم البشري، فكان بعد تجربة طويلة من التمرس بالاحتيال والشعوذة يجيد الانقضاض على فريسته نظير أحد طيور «الساف المروضة». وبعد سنين من هذه الأعمال للشبعة وأمثالها يلتحق بمدرسة بحرية تمنح «وثائق مشبوهة» ويطرق غامضة ومشبوهة يقود مركبا ملطبا، وذلك قبل أن يتفاجأ به بحارة «الكايبو- بلا» هاتفا وسطهم «أنا القائد... صاحب الأمر والنهي منذ هذه اللحظة». ولا يلبث أن يكون مركبه ملاذا للمجرمين والمهربين، والمكان الأفضل لمدمامة رجال الشرطة (١٥). وينتهي به الأمر منتحرا في خضم البحر المتوسط بعد أن تغلب عليه «تاج الدين» في لعبة شطرنج، اللعبة الرمزية العريقة للقوة.

هاتان صورتان الخاصتان بالشخصيتين الرئيسيتين في رواية «النفاس»، يصار كثيرا إلى التخفيف من درجة التعارض بينهما، لكن الصراع الدلالي المحتم في كل منهما يقود إلى مواجهة دائما تؤدي إلى منازلة رمزية تمثل ذروة ذلك الصراع. وقد كان كل منهما «يتوجس خيفة من الآخر». ورسم صورة تفضيلية لـ «تاج الدين» وصورة مشوهة لـ «جابريلو» يرجع إلى الآثار العميقة للثقافة السائدة التي تتخلل آليات التمثيل السردية، فتشغل «الأنا» و«الآخر» إلى أنماط ثابتة تقوم إما على إقصاء صفات معينة أو الاستحواذ على أخرى. هذا فضلا عن شحن الغلاء التي تتسرب لتحيط بـ «جابريلو» وتنتج له صورة لا شك أنها إكراهية، فالرؤية السردية تتدخل في إسقاط السمات المستكربة عليه، وتضعه خصما «شريا» للشخصية الإيجابية المضادة وفيما تشكل شخصية «تاج الدين» بواسطة رؤية سردية موضوعية يقوم بها راو عليم، أو رؤية ذاتية خاصة به باعتباره راوية ويطلا وبؤرة للحدث في العالم المتخيل الذي يكونه السرد، فإن شخصية «جابريلو» تشكل على

«لولا» وعلاقتها بـ«جابريلو» و«جرجس» وعلاقته بمهزب الآثار اليوناني العجوز، توجي بأن الثقافة السائدة مازالت تمارس تأثيرا جارفا في سطوته فيما يخص تقديم الانتماءات الثقافية للأقليات وسط فضاء ثقافة العموم. فهذه الشخصيات متصلة بعلاقات سرية ومشبوهة بـ«الأخر» وهي من جهة ثانية «دونية»، لم تستكمل أوصافها وأدوارها، وتعيش هولجس التردد والخوف، ولم تدرج بعد ضمن وضعية ثابتة، بما في ذلك حق التسمية الشخصية، إذ تعرف بخلفياتها وانتماءاتها الذاتية، ومازالت تعيش مأزق عدم الاستقرار وفي مقدمة ذلك هوية الاسم.

تؤدي هذه التعارضات الدلالية الى نهاية يدفع الجميع ثمنها، ألا وفي ضياع السفينة «الكابو» بلا» في بحر هائج شرس. مانعقق بومم الانتماء الخالص، والصفاء المطلق، والخصوصية الضيقة لا يقود الى الحوار والتفاعل، انما الى السجال ومن ثم التناقض. ومن المؤكد أن المؤلف قد صنع للشخصيات في روايته عالما يمور بالقلق والحركة والاختيارات الصعبة، ورمي بها فيه، ولهذا فالسفينة لن تصل الى أي شاطئ، فادعاء التناقض والتعلق به سيؤدي لا محالة الى تقويض كل شيء. ويظهر أن «تاج الدين» نفسه، مع وعيه الجزئي بهذه القضية، قد أسهم في تعميقها، فهو لم ينجح في تفريخ شحن الغلواء، وكان يقر بثنائية تقوم على التفاضل «أفريقيا هناك في الجنوب» و«أوروبا قريبة مولدة وطاغية». وإلى أفريقيا النائية ينسب التاريخ، وإلى أوروبا القريبة تنسب الحضارة، وكأن «تونس» تنتمي الى عالم وتطلع الى آخر. وبمعنى المغانى فالتاريخ انتماء الى الماضي، والحضارة انتماء الى الحاضر. وبينهما تتأسس منطقة شاسعة لا يوجد فيها سوى الحجرة، الحجرة التي تقود الى الهلاك. فإشكالية الانتماء الثقافي أعقد من أن تحل برمز، لكن السرد ينجح تماما في تمثيلها. وفي نهاية المطاف لا يصل أحد من ركاب السفينة الى مقصده، فالنوتر في قضية الانتماء يقود الى نتيجة واحدة هي دائما الفناء. وهذا الانتهاس مع الآخر الذي تدفعه موجبات ثقافية، كما اقترينا اليه في رواية «النفاس» له نظائر كثيرة في الرواية العربية منذ «علم الدين» «علي مبارك» و«حديث عيسى بن هشام» لـ«المولحي» و«عصفور من الشرق» لـ«توفيق الحكيم» و«قنديل أم هاشم»

لـ«يحيى حقي» وصولا الى «الحي اللاتيني» لـ«سهيل ادريس» و«موسم الهجرة الى الشمال» لـ«الطيب صالح» و«بالأس حملت بك» لـ«بهاء طاهر»، وغير ذلك كثير جدا. ولكن الأمر الذي نريد أن نتوسع فيه هنا هو كيف يقوم التمثيل السردى ذو الكثافة العالية بإنتاج الذات في صراعها مع نفسها ومع الآخر ضمن تاريخ ثقافي واحد؟ وكيف تنشطر الذات بين تصوريين وريئيتين في إطار ثقافة واحدة؟ ذلك ما نحاول الاقتراب اليه في الفقرة الآتية

- التمثيل السردى وتنازع الرواة

تقدم رواية «أمرأة القارورة» (١٥) لـ«سليم مطر كامل» حطة شديدة التعقيد والتوقع للسرد الكثيف، وقوام تلك الحطة هو التدافع الشديد بين الرواة من أجل الاستئثار بالسرد للأفصاح عن جملة من المواقف الفكرية فيما يخص الماضي والحاضر على حد سواء، وفيما ينبغي أن تنبثق حكاية «أمرأة القارورة» من خلال السرد ببسر وسلاسة، فانها تشبك مع الرواة في نوع من التنازع، فالرواة منهمكون في وصف وضعياتهم الشخصية ومنظوراتهم وعلاقاتهم بأمرأة القارورة وحكاياتها، الأمر الذي جعلهم يقدمون ذواتهم وانطباعاتهم ورؤاهم بصورة استثنائية، ويمقدار ما يمنع كل ذلك هذه الرواية حاصية فنية مهمة، فانه يؤجل ظهور الحكاية في نوع من التشويق الذي يسهم السرد في تنظيمه والتلاعب به، قبل أن يعلن عن تفاصيلها تدريجيا من خلال علاقة الرواة بها في سياق ثقافي مختلف. وهو أسلوب في البناء السردى يتيح مجالا واسعا لأن تتجلى الحكاية من خضم سلسلة الرؤى التي تتمركز حول نقطة ما، فتكون نتيجتها تشكيل الحكاية التي هي رواية مجموعة من الشخصيات تتضافر عناصرها الفنية معا من أجل بلورة حكاية يمكن ادراجها ضمن نسج متعدد المرجعيات بمكوناتها التاريخية والأسطورية والسحرية، وهذا سهل التراسل الشفاف بين المستويات الرمزية والواقعية للنص الى درجة تحررت فيها الشخصيات من قيود الحركة التقليدية، بما جعل التاريخ نفسه مادة سردية تم تشكيلها حسب مقتضيات الأحداث. وهي الى ذلك حكاية تخترق سكون الزمن، فتعاصر سيل الأحداث المتدفق الذي ينبع منذ ما يقارب خمسة آلاف سنة هو عمر امرأة القارورة، فالزمن بوصفه إطارا للحداث، يتقدم ويتراجع ويتلوى ويتكسر في

تساوق مع الاتجاهات المتشعبة التي تأخذها الوقائع والأفعال المشكلة لمادة الحدث السردية.

إن تداخل مستويات السرد يؤدي إلى حركتين متعارضتين حركة أولى تريد اختزال السرد الذي يحتكره الرواة لصالح الإعلان عن وضعياتهم الفكرية والنفسية، والإفصاح عن حكاية امرأة القارورة دون إبطاء. وحركة ثانية مضادة تتواطأ مع الرغبات الدفينة للرواة، وهي ترجى إظهار الحكاية، فيستغل الرواة الفرصة للإعلان عن أنفسهم وحكاياتهم. وسنجد أن هذه اللعبة السردية، إنما هي لعبة بلاغية متكاملة غايتها الإلباغ عن الحكاية بطرق غير مألوفة. والواقع، فإن حكاية امرأة القارورة باعتبارها اللب المكون للرواية تتنازعها ثلاثة مستويات سردية، تتصل بثلاثة رواة: يؤدي الأول وظيفة التقديم والاستهلال دون أن تريطه سردياً ورايطة مباشرة بالحكاية، ويؤدي الثاني وظيفة تنظيم الحكاية والمشاركة فيها من خلال علاقته المباشرة بامرأة القارورة «هاجر» و«يادم»، وهذا الراوي يهيمن برؤاه ومواقفه وسلطانه المطلقة على النص، ويؤدي الثالث، وهو ضمير غائب، دور الوسيط الذي من خلال سرده ينبثق صوت «هاجر» وهو صوت لا يكتب استقلاله الشخصي، إنما يقرن دائماً بذلك الراوي الوسيط الذي يتقنع بضمير الغائب في نمط من السرد الموضوعي غير المباشر على نقيض السرد الذاتي المباشر الذي يتصل بالراويين الأول والثاني

تبدو، أول وهلة، علاقة الراوي الأول بحكاية امرأة القارورة علاقة وأهية، وهي كذلك من ناحية سردية، إذا أخذت باعتبار درجة الصلة بين ذلك الراوي والحكاية، فالعلاقة السردية المباشرة ضعيفة، ولا يحصل تماس بينهما إلا بشكل عابر، يراد منه الإحياء بطبيعة تلك الحكاية، بيد أن تلك العلاقة تبدو على غاية من الأهمية إذا نظر إليها من زاوية أخرى، وهي تنزيل الحكاية في موقعها السردية، وضبط حدودها، والتوطئة لها، ووصف الخلفية التي تعطيها قيمة في سياق السرد. وما إن ينتهي الراوي الأول من وظائفه هذه إلا يتوارى، ولكن ذلك يحدث بعد أن يروي هو حكايته الخاصة به؛ حكاية التمزق بين الإكراه للالتحاق بحرب لا يؤمن بها، إنما يدفع إليها مكرها، ومحاولاته السبع للفرار منها، في إصرار عجيب لا يعرف

الضعف والتهاون، وبين الشوق الدفين الذي يملكه منذ صباه لأوروبا، ورفض الحالة الأولى (الحرب) والاستخراق في الثانية (أوروبا) أمران مرتبطان في ذهنه، ارتباط نتيجة بسبب، يقول: «طيلة سبعة أعوام لم أكن أدرك من الوجود غير أهوال الحرب، وذلك الشوق الدفين للهروب نحو حلم تملكني منذ صباه «أوروبا». ما مضى يوم إلا وكنت أرسم من عذابات الحرب لوحة لأوروبا، كاله تمس يصنع من أطيان كوارثه مخلوقاً سامياً قادراً على منح اللذة لخالفه. من شبقى المكبوت نحت جسد أوروبا، ومن تجارب حبي الفاضلة صنعت قلبها، ومن حاجتي إلى الراحة والأمان رسمت ملامحها الخضراء، ومن توقي إلى العدالة، والاعتناق خبط لها ثوباً أبيض فضفاضاً يرفرف كأجنحة فراشة ويضميني بين نناياه كما تضميني أم في عباها السوداء. أوروبا صارت مخلصي المنتظر وأرضي الموعودة. حتى عذاباتها كنت أراها أكثر استساغة من أمثالها في بلاد» (١٦). ما يلاحظ هنا أن التمثيل السردية ينتج عالَمين متناقضين: عالم الشرق حيث ينتمي الراوي، وعالم الغرب حيث يتمنى، والرواية السردية لهذا الراوي لا تعرف الحياد. إنها تركب صورة مكروهة ومقنونة للمكان الذي انبثق منه (الشرق)، وتركب صورة احتشافية ورغبية واستيهامية للمكان الذي ينشده (الغرب)، إنها ثنائية الخفض والاعلاء، التبغيس والتجليل، الكامنة في وعينا المعاصر وفي ثقافتنا. وسوف تطرد هذه الرؤية نفسها عند الراوي الثاني، كما سنرى. على أن الموضوع الذي هو مدار عنايتنا هنا هو علاقة الراوي بالحكاية، فقبل أن تتشكل أطرافها يعلن الراوي عن عدم وجود علاقة له بها. إن المصادفة وحدها هي التي جعلته يعرفها، ولذا فإن مسؤوليته عنها تقتصر بالمساعدة في نشرها فقط والدفع باتجاه فهم العلاقة بين الراوي الذي يتقنع بقناع المؤلف والحكاية، إنما هو لمجبة سردية شائعة في الرواية العالمية والعربية، تمثلها غالباً الصيغة المتداولة الآتية: إن المؤلف عثر على حكاية مجهولة، وإن دوره سينتهي بنشرها وهو لا يتحمل أية مسؤولية عما ورد فيها. وهذه الصيغة بذاتها هي أكثر العداخل شيوعاً إلى السرد المكثف (أشهر وأقرب الأمثلة رواية «اسم الوردة» لـ«أمبيرتو إيكو»، إذ أنها تبرمج الإطار العام لبناء النص السردية على نحو يحتم ظهور ذلك السرد، بتشعباته

وتفاصيله الكثيرة. وقد أخذت بها هذه الرواية تمامًا، وبالفعل في ذلك، فخصص فصل كامل، هو (فصل ابتدائي) ليس فقط للبرهنة على عدم وجود صلة بين الراوي الأول والحكاية، إنما لعرض الحكاية الشخصية لذلك الراوي، فالمبالغة في نفي هذا النوع من العلاقة إنما هي مبالغة في تأكيدها، يقول الراوي: «قبلولوج في عالم هذه الحكاية الغرائبية مع (امرأة القارورة) العجيبة يهمني أن أعلمكم منذ الآن أنني لست مسؤولاً عنها، ولم أشارك في أي من أحداثها، وخيالي براء منها. في الحقيقة أنني أجبرت على نشرها من باب الواجب لا أكثر، منذ أن عثرت على هذه الحكاية بطريق المصادفة قبل أسابيع، وأنا متردد في احراقها أو رميها في البحيرة (=بحيرة جنيف)، وقد فثلت جميع جهودي لاكتشاف شخصية كاتبها الحقيقي، أنني اشهرها ولم أحاول أن أغير من سطورها أية كلمة، تركت المخطوطة كما سلمتني إياها سيدة الحانة» (١٧) وسوف يستمر الراوي هذه الفرصة للبحث في الظروف التي جعلت الحكاية تصل إليه. وذلك مجرد مسوغ يستغل كغطاء لعرض حكايته الشخصية التي تستأثر بالأهمية الاستثنائية. فالراوي، مستعينا بالسرد الكثيف كوسيط تمثيلي، يتعلم شخصية المؤلف للإعلان عن مواقف أيديولوجية وثقافية، والتصریح بأراء مزدوجة الانتماء تقصّل بالعالم الرمزي للنص من جانب وبالمحضن التاريخي له من جانب آخر، وكما رأينا في تركيب صورة تعارضية للشرق والغرب من قبل في رواية «النحاس»، فإن الصورة ذاتها ترسم في «امرأة القارورة» لكنها مقلوبة الدلالة. فالراوي يعضي في وصف حالة الاستياء والتبرم التي دفع إليها، وهي حالة المشاركة في حرب لا تعنيه. وهذه الحالة بذاتها ستكون محفزًا حيويًا بالنسبة له للبحث عن نوع من الحرية التي يحلم بها، ولهذا تتعاقب محاولات فراره من الحرب سعيًا لاشباع تلك الحاجة التي بمقدار ما هي رغبة، فإنها موقف من العالم الذي يعيش فيه، وهجاء له، فالشرق طارد والغرب جاذب. وفي اصرار يناظر اصرار بطل رواية «الفراسة» يطلع الراوي في الوصول إلى «جنيف» ليجد أن حكاية امرأة القارورة في انتظاره، حكاية الشرق السرية المعمدة بالألم، ويتسهّل نشرها يخفي. لكن القضية الأكثر أهمية في سياق السرد هي أن توارى بسبب نجاحه في رهاق لا يمكن أن يفشل

فيه أمثاله، لقد انتزع مكانًا رفيعًا لحكايته الشخصية، ولا يمكن لأحد أن يمر عليه، دون أن تلفت أنظاره تلك الحكاية لأنها البوابة التي من خلالها يدلف إلى الحكاية الأم. بعد أن يتوارى الراوي الأول الذي يعتبر المدشن الرئيسي للحكاية والمعهّد لها يظهر آخر يلتصق بظاهرها قبل أن يتماهى معها، ويصبح جزءًا منها. وإلى هذا الراوي تعزى كل السمات الفنية للعالم التخيلي - السري الذي يحتضن حكاية امرأة القارورة، ومع أنه يماثل الراوي الأول في اختصار الغرب مكانًا للحياة استنادًا إلى جملة أسباب دفعته إلى ذلك، وأنه يعيش بوصفه فردًا باحثًا عن اللذة في مختلف أشكالها إلا أن درجة حضوره في السرد تفوق درجة حضور الأول، ورويته أكثر وضوحًا، وحياته أكثر تنوعًا، وهو - بلغة ايرونيكية - فانتازية مشبعة بالاحكام الرمزية - يقوم بتشكيل العالم التخيلي للنص، ويصوغ امرأة القارورة فيه سواء في جذورها وامتداداتها التاريخية الراقية أو في حاضرها الآن. فتتدرج علاقته بالحكاية من كونه في البداية مجرد راق إلى أن يستأثر بمكانته بوصفه شخصية لها موقعها ودورها في الحكاية. مع ملاحظة التكمّل على الاسم، وينتهي الأمر به ليكون مشاركًا للشخصيتين الأساسيتين «هاجر» و«آدم» في حياتهما ومصيرهما. وكما قد رأينا ذلك في حالة الراوي الأول، فإن هذا الراوي، وبإصرار أكثر حدة وبطريقة أفضل، ينجح في إيجاد درجة عالية من التناغم بين حكايته وحكاية «آدم» وحكاية «هاجر». وعلى هذا فإن حضوره في النص يظل قائمًا لملازمته الشخصيتين المذكورتين، وخلال ذلك يمارس ضروبًا من الأفعال، ويتفوه بسلسلة لا نهائية من الأقوال التي تكشف منظوره الشيطاني الذي يجعله منعصمًا في عالم اللذة إلى أقصى درجة ممكنة. إنه باحث دائم عن المتعة، يتصيدا ويقفّي آثارها حينما تكون، ولا يتردد في التصريح بأنها جوهر وجوده ومدخله إلى الحياة والعالم، وقد اختار الغرب ليتكمن من الاقتراب إليها. إنه يتجدد بمقدار استغراقه الجذري في المتعة الجسدية، يقول «ليس في حياتي غير الرسم والحرب، وفي كلتا الحالتين المرأة هي الغاية والموضوع. كنت صيادًا والليل هو نهري، كنت لا أتعب ولا أمل، وفي صير الصيادين تكمن قوتي، أرمي صنارتي في نهر الليل مرات ومرات دون كلل حتى الفجر،

مرة تخرج لي علبة صدئة، ومرة ضفدعة، ومرة غصن شجرة، ومرة سمكة فاطسة، حتى تصيد تلك البنية الهائجة التي تظل تلبط بين يدي لأشويها وتشويني على نيران شهواتنا حتى الصباح». ويكتسب هذا المنظور أهمية خاصة لأنه سعيد انتاج كل الأشياء طبقا لمقتضياته، وفي مقدمة ذلك «هاجر» امرأة القارورة، فمهما تعددت أوجه تأويلها، وتنوعت أبعادها الرمزية، فهي آلهة للذة الجسدية، والراوي لا يراها الا باعتبارها وريثة تجربة في اللذة يزيد عمرها على خمسة آلاف عام، لذة بلاد الرافدين الجارفة والعريقة. وحتى «آدم» المتقشف جسديا، ينتهي بتوجيه مزدوج من اليقظة التي توقدها امرأة القارورة في كيانها، ومنظور الراوي الذي يلح على البعد الايروتيكي للحياة، الى شخصية مخالفة لمعايير التزهّد الجنسي الذي كان عليه من قبل. وهكذا فإن منظور الراوي الذي ينظم مسارات السرد، ويسقط عليها شلالات من الايحاءات الجنسية، ويطلع في اضاء شبكة دلالية معقدة ترشح باللذة في تضاعيف النص، بانتهاه الاعتصام الجنسي لـ«آدم» فإن ينابيع اللذة تنفجر في كل مكان. على أن كل هذا لا يلغي بعد شخصية الراوي من ناحية الخلفيات والتكوين، لكنه يقصيه الى الوراء، ويدفع الى الأمام بشقيته؛ فالنهم بالجسد وتفاصيله يستأثر بال العناية الأساسية. وبما أن حكاية امرأة القارورة تتجلى عبر منظوره، وتتدفق من خلال رؤيته، فإن ذلك الراوي يُشغل أولا بنفسه قبل أن تمر من خلاله تلك الحكاية، وفي كل مرة يعيد ترتيب وضعيته بما يجعل حضوره باهرا ومشعا وأخاذا، فيعلن عن نفسه في مطالع الفصول الأربعة التي يتكون منها النص، مستخدما صيغة المخاطبة مع مروي له يدغم بالمتلقي / القارئ:

إن الأمر الذي يستثير الملاحظة، هو: فضول الراوي في الاعلان المتواصل عن نفسه. فهو يؤكد، انه البوابة الوحيدة التي من خلالها يمكن المرور الى حكاية امرأة القارورة. ومن هذه الناحية فإن سرده يتضمن كثافة هائلة تجعله حاضرا بطريقة لافتة لل نظر في كل فئاما النص. ومن الجدير بالذكر هنا ان سعيه في ألا يكون مجرد وسيط تعبر عليه الحكاية، جعله في الصفحتين الأخيرتين يندمج تماما في عالم الحكاية، فاستبدل بصيغة الافراد التي كان يستعملها طوال الرواية، صيغة الجمع، ويواسطة ضمير الجمع للمتكلمين ختم الرواية في مشهد معبر

عن نجاحه في أن يكون عنصرا من الصعب الاستغناء عنه الى جانب «هاجر» و«آدم» في حكاية امرأة القارورة. والجنين الذي تحمله في الأصل «مارلين»، لا ينفلت من رحمها، انما- كما يقول الراوي- «ينجس من دوامتنا ويطفو مع قارورة فوق الماء ويزحف على الشاطئ باتجاه حقول وبساتين وينابيع نيران أنزلية». وبإزالة الحجب السردية الكثيفة التي تلف حكاية امرأة القارورة، قصدت بذلك مستويات السرد التي تمثلها منظورات الراوي الأول والثاني، تتجلى الحكاية الباهرة المشعة. حكاية التحولات المستمرة، والعلاقات الغريبة، وتحديد حكاية «هاجر» رمز الترحال والهجرة الأبدية، والاسطورة الانثوية العائمة فوق التواريخ والأوطان، والحلم الذي يسعى كل الذكور الى نيله. ومع أن السرد يبدأ بفصح عن الحكاية، وتخف كثافته، وتشتد شفافيته، إلا أن صوت «هاجر» مازال يمر خلال وسيط سردي ثالث، انه يتدخل ويعيد صياغة ما ينبغي ان يكون صوت «هاجر» المباشر، ويستبدل الضمائر، ويغير الصيغ، ويخلص حينما، ويستمرس حينما آخر، ويحفر وينقب ويطل ويصف ويؤول لكنه لا يجب ولا يستبعد أحدا، وهو في الوقت الذي لا يخفي فيه تماما، فانه يتوارى ويتقشف في الاعلان عن نفسه بطريقة لافتة للنظر. انه ضمير مارك لعوب، يجيد لعبته الذكورية، فيعيد انتاج حكاية امرأة القارورة طبقا لتصوراته الثقافية والجنسية كذكر خاضعا لفكرة التنميط الثقافي لذكوته ومستطو التنميط ذاته عليها كأنثى، دون أن يأخذ الفضول في الاعلان عن نواياه الحقيقية. وستقترب الحكاية بهذا المستوى من السرد الى النهاية، لأنها عبارة عن التشكيل الخطائي الذي يكونه صوتان متداخلان: صوت «هاجر» وصوت ذلك الضمير اللغابي المجهول الذي من خلاله يمر الينا صوتها. فكل أنثى بحاجة الى وسيط ضمن ثقافة مشبعة بقيم الذكورة!!

تندرج حكاية امرأة القارورة في نظام دائم التحول، وبذرة التحول التي توجه كل شيء، وتكون سببا له، هي «هاجر» المتحولة من كائن فان، الى كائن خاله، ثم الى كائن فان مرة أخرى. وهذا التحول المركزي ستمتد آثاره الى فضاء الأحداث والشخصيات وإلى السرد نفسه، وعلى هذا فان نظام العلاقات المتحول هو أشد ما يثير الاهتمام في النص، اذ ليس ثمة وضعيات ثابتة، بل هناك صيرورة دائمة، وهو الذي يغلب

فالسائل الذي عبأه الشيخ من سيفاء في القارورة وحل محل «هاجر» مزج بالنبيذ الأحمر، وبالأرتواء منه فاض الخلود على تلك الشخصيات. وفيما كانوا فانين «هاجر» خالدة، أصبحوا خالدين وهي فانية، وفيما أفلحوا في تحقيق حلم الحرية الدائم كبلت هي ببقود البلاد التي ظهرت فيها. فتقاطعت المصائر في نوع من التحول الدائم.

ينتهي النص حينما يكف السرد عن تجهيز المتلقي بمصائر أخرى للشخصيات، وينتهي الرواية ككتاب، لكن التفكير في أمر صوغ الأحداث وتحولاتها الدائمة لا ينتهي، فكل نص يفجر مشكلة لدى المتلقي. وقد يكون النص الروائي نفسه إطارا مناسباً للحديث عن تقنيات السرد وطرائق تركيب المادة التخيلية، كما سيكتشف لنا ذلك في الفقرة الآتية.

- التلقي السردى وتشكيل العالم التخيلي للنص،

لا يقتضي «محمد برادة» بتقديم المادة التخيلية - الحكائية لروايته «لعبة النسيان» (١٨) إنما يهتم اهتماماً كبيراً بكيفية عرض تلك المادة، بحيث يجعلها قضية مثيرة تستأثر بتحليل مفصل، ومتعدد المستويات. وإذا أردنا الدقة في الوصف فإن تلك الحكاية تدور وسط النزاعات المتزايدة بين الرواة، فكل يزاحم الآخر في انتزاع موقع، يسمح له بإبداء رأي أو وجهة نظر فيها أو حولها. بعضهم يعلن عن رغباته وتطلعاته تلك بكثير من الصراحة والتأكيد، وبعضهم يمارس دوره في نوع من السرية دون الانهماك في الإعلان عن النفس، وهم يتبادلون الأدوار: مرة يكونون جزءاً من الحكاية بوصفهم شخصيات تنهض بمهمة المشاركة في وضع الأحداث، ومرة ثالثة يكونون مجرد مادة لتقديم شخصيات أخرى، ومرة ثالثة يكونون مجرد مادة للتحليل السردى الذي يشترك فيه «راوي الرواة» مع «المؤلف». وهذه الأدوار بما تحدثه من تغيير متواصل في المواقع والوظائف، تجعل المادة الحكائية متمزقة لا يعاد تشكيلها إلا في ذهن المتلقي.

تتمرأ للحكاية في «لعبة النسيان» على خلفية شديدة التعقيد من التداخلات السردية التي تعنى بالرواة ومواقفهم في الحكاية. ومع أننا سوف نستخدم مصطلح «حكاية» للإشارة إلى المادة المشرحة عن شبكة التداخلات السردية المذكورة، إلا أننا نتحيز كثيراً، فواقع الحال، إن «الحكاية» في هذه الرواية لا تكاد

البحث في العلاقات على البحث في الوضعيات. وللحقيقة فانه بسبب نظام التحولات الذي يهيمن في رواية «امرأة القارورة» ينتهي كل شيء إلى غير ما بدأ به، حتى الوضعيات الابتدائية التي يمد لها السرد، سرعان ما تلتحق بنظام التحولات الشامل في النص. فالرواة «أدم» ومن ثم الأفعال والفضاءات، تستجيب لمبدأ التحول في شخصية «هاجر» التي كانت سلسلة متواصلة الحلقات من التحول المستمر، من كونها امرأة عاشت في «أور» بعد الطوفان، إلى حبها الجارف للشباب «تموزي» ثم زواجها منه، والاغراء بالخلود لتكوين حبيبة وعشيقة دائمة، وانتهاء بك طلمس الخلود عنها بعد خمسة آلاف سنة. وخلال ذلك تتجلى من خلال أوصاف «انانا» - عشقل، فتثير الغيرة في نفس «كيجال» آلهة العالم السفلي، ويمقتل «تموزي» يفتصبها ملك غريب، يتضح انه ابنها، واعتباراً من هذه المرحلة تصبح «هاجر» أما وعشيقة مستباحة لمائة وخمسين من الأبناء والأحفاد الذين يتوالون عليها في نهم شبي هو مزيج من العشق والاعتصاب. وحين تنتهي إلى الحفيد الأخير «أدم» تتدخل جملة ظروف تفضي إلى إزالة الخلود عنها، والعيش بوصفها امرأة معرضة للفناء شأنها في ذلك شأن جميع البشر. وفيما يقوم بتخليدها شيخ بيسما نبي، يقوم شبيه له - ربما نفسه - بتخليصها من الخلود. وبين هاتين اللحظتين يفتزع غزيرتها المتجددة رجال تناسلوا منها: طفاة، ورسل، وأدعاء، وسعرة، وملوك، وأنبياء، ومطاردون، وضحايا. في مقدمتهم «تموزي» وبينهم إبراهيم وموسى وفرعون وخاتمهم «أدم». وكل هذا يحدث تحولا في جملة العناصر الفنية المكونة للنص، فالشخصيات تغير انتماءاتها فتتجهج بلادها وتلجأ إلى بلاد أخرى، وذلك يؤدي إلى تغيير كامل في الفضاءات السردية، وتغيير كامل في نسق الأفكار التي ترددها الشخصيات بحسب الفضاءات التي تظهر فيها. إن السرد ذاته يتحول من كونه سرداً مغرقاً في كثافته إلى سرد أقل كثافة، ثم أخيراً إلى سرد هو مزيج من الكثافة والشفافية. وفي الثقافة معبرة عن نظام التحول الدائم يقلل النص سردياً بمشهد هو نزوة التحولات، وبه يفتح أفق آخر للتحولات الدلالية. فيما يرجح أن «هاجر» قد اقتبست أسيرة وريثة إلى البلاد التي ولدت فيها، يحدث فنائها تحولا في مصائر الشخصيات الأخرى: الراوي، «أدم» و«مارلين».

تتركب أجزائها، إلا وتتناثر، ثم تتحلل في خضم الروايات المختلفة والمتداخلة للشخصيات والرواة على حد سواء، إلى درجة تصبح «الحكاية» مجرد ومضات من وقائع تتصل بحياة أسرة من الأسر المغربية تغطي مساحة زمنية تقارب نصف قرن من الزمان، وتلك الحياة الأسرية تنشظى إلى مشاهد لا رابط بينها، لكنها تؤدي وظيفة كشف لحظات معينة من تاريخ الشخصيات، بحيث تكون غايتها- أن كان لها غاية في سياق النص- تصوير النمو المتدرج، لكن المتفكك في الوقت نفسه لمصائر مجموعة من الشخصيات المكونة لأسرة «لاله الغالية»: أخوها «سيد الطيب» ثم أولادها «الطايح» و«الهادي» و«نجية» وجيل اللاحق مثل «فتاح» و«عزيز» و«ادريس» و«نادية». على أن الشخصيات التي تنصهر الاهتمام هي: «الهادي» و«الطايح» وعلاقتهما بألام «لاله الغالية» والخال «سيد الطيب». ولا تنضاف الشخصيات فيما بينها، داخل النص من أجل بلورة «حكاية» بالمعنى الشائع، إنما تُلقي الأضواء على وقائع منتخبة من حياتها وتكوينها. فذلك الحياة إنما هي مادة يتلاعب بها الرواة بحسب علاقتهم بها، ويقدمونها وفق منظوراتهم لأهمية الأجزاء المكونة لها.

لا يعنى النص بالشخصيات وأفعالها- وهو ما يفترض أن يكون لب الحكاية كما هو معروف- إنما يحتفي بالكيفية التي يتم فيها عرض الشخصيات وأفعالها. ومن أجل ذلك يتضمن النص شخصية جديدة هي الرواية العربية، هي شخصية «راوي الرواة»، ولها وظيفة سردية تختلف عن وظائف الشخصيات الأخرى. إن وظيفتها هي القيام بتركيب المادة السردية داخل النص وتوزيعها على الرواة، والتدخل فيها، ثم ترتيبها حسب المنظور الذي يحدد أهمية كل جزء من أجزائها ولهذا فإن «أفعال» هذه الشخصية لا تدرج في الحكاية إنما تدرج في «متن» النص، لأن أفعالها «فنية» تضاف إلى مرحلة ما بعد انجاز أفعال الشخصيات، فهي التي تقوم بترتيب تلك الأفعال، ومن هنا أشرنا إلى جدتها، لأنها المسؤولة عن البناء السردى للنص. والحقيقة فإن ملاحظاتها تشكل بعد ذاتها أهم دراسة عن البناء السردى لرواية «لعبة النسيان» ولهذا فإن اهتمامنا سيرتركز على شخصية «راوي الرواة» باعتبارها الوسيط بين «المؤلف» من جهة وشخصيات الرواية من جهة أخرى.

يوكد «راوي الرواة» أن «المؤلف» أودع لديه مادة سردية هي مزيج مما عرف وتخیل- يذكر ذلك بما وقفنا عليه قبل قليل بخصوص مخطوط امرأة القارورة- وقال له: «أريد أن تنظم سرد هذه المادة الخام في تشخيص يستوعب الكلمات واللغات التي نسجت حكيها داخل مخيلتي، غير أنني وجدت أن جميع ما كتبته لا يرتقي إلى قوة الرجوع المشع الغامر للحواس والنفس، اللحن اليك، لأنني وأنا أعيد سرد ما عشته، وشاهدته، وتخيّلته، وحلمت به، تبدو لي الأشياء والذكريات مختلفة مشوشة الصورة، باهتة بالمقارنة مع ما اعتقد أنني عشته وعانيت» (١٩).

ويبادع هذه المادة الخام لدى «راوي الرواة» يكون المؤلف قد وضعه في «مأزق» كما يقول- لاحظنا أن الراوي في «امرأة القارورة» يسارع إلى نشر المخطوط الذي عثر عليه، لكنه يحجم هنا ويتردد- فالمؤلف يوكد أن المادة التي تركها لدى «راوي الرواة» تفقر إلى «قوة الرجوع المشع الغامر للحواس والنفس»، وهي «باهتة مع ما اعتقد أنني عشته وعانيت» وبذلك فهو ينتظر من «راوي الرواة» أن يثبت فيها الاحساس والتأثير، أو ما يسميه «جيل دولوز» بـ«المؤثرات الانفعالية» (٢٠) التي يرى أنها جوهر كل فن.

واضح أن وظيفة «راوي الرواة» ستكون وظيفة سردية ذات طبيعة فنية، تنصل من جانب بمفهوم الأدب السردى، ومن جانب آخر ببناء المادة التي آلت إليه، وهو منذ البداية يتنبه إلى ضرورة معالجة المادة التي تركها المؤلف، مهما كانت خلفياتها ومرجعياتها، معالجة فنية، تأخذ بالاعتبار مناحي التأثير والاحساس التي ينبغي أن تتصف بها كل مادة أدبية. كان المؤلف قد ألقى بالمادة إليه، أما هو فيقول «إنني حسمت الموضوع- دائما يجب أن يكون هناك من يحسم- بأن المسافة القائمة دوما بين المعيش والمخيّل، والمكتوب والمحكي، تؤكد أن الاحداث والحياة بصفة عامة، تجري على أكثر من مستوى، متداخلة متشابكة. مفهوم؟ وإذن، سيكون جهدا ضائعا أن نعد إلى إيهام القارئ بواقعية ما نحكيه. سأعطي الأولوية لرصد أصداء ما نحكيه في نفوسنا، نحن الرواة، من خلال ما تبقى من مخيلة الكاتب وذاكرته» (٢١). وما أن يلمس بأن المؤلف سوف يحتج على التدخل الكبير الذي سيقوم به، إلا ويقول «تحمل وقاحتي، أيها الكاتب، إذا كنت استعمل طحينك لأعجن خبزة أدل

خلاله، وهو يتوحيص من كل ذلك لكنه يفتخر بأن معرفته أكبر من معرفة الرواة الآخرين، لأنه مطلع على الخلفيات والتفاصيل، وله حق التدخل، وزحزحة كل ما حكاه الآخرون، ويرى أن له رتبة كبيرة وصفة سامية، فهو المتحكم بعناصر البنية السردية، وله حق تغيير الوضعيات، وتضخيم الأندوار، وإذا اقتضى الأمر، ووجد نفسه مهملاً، فإنه قادر على إفساء أسرار المؤلف وتشويه الصور التي أرادها لشخصياته. إنه يهدد باستمرار بفضح ما سكت عنه المؤلف والرواة، ويريد أن يعترف له بدور رئيس لا ينافسه فيه أحد، لأنه صاحب اللبسة الأخيرة على النص الذي وضعه المؤلف بين يديه، وله أن يحتج ويرفض ويمتنع ويختلف مع المؤلف، وله أن يقدم تأملاته وتحليلاته لكل الروايات التي تقدم بها الرواة الآخرون، إنه بالنتيجة عليم بكل شيء، فضولي له قدرة على تعقب الأخطاء، وتتبع النواقص، ودوره يرتب عليه مسؤولية الإحاطة بكل شيء، والالمام بالتفاصيل جميعية فهو «سيد الرواة»، تعبر أصواتهم ورواهم وتصوراتهم وأفكارهم وانطباعاتهم إلى المتلقي من خلاله، لأنه الوسيط بين المستويين الواقعي والتخييلي للنص

تمارس شخصية «الهادي» أدواراً عدة، بعضها يكشفه النص، وبعضها يفضحه «راوي الرواة»، ويلزمنا التريث عند هذه الشخصية كونها الشخصية الرئيسية في الرواية. ومع أن شخصيات أخرى تحتل موقعا مهما في العالم التخييلي للرواية كـ«الطابع» و«سيد الطيب» و«لاله الغالية» و«نجية» لكن شخصية «الهادي» تعد ذات موقع استثنائي لأن منظورها بما فيه من تصورات وتحليلات وانطباعات وتأويلات يهيمن على العالم التخييلي للنص، وتكاد تنحصر المنظورات الأخرى بازائه ويمكن حصر أدوار هذه الشخصية بما يأتي: فمن ناحية أولى يعتبر «الهادي» قناع المؤلف. في النص، نفثه تواطؤ بينهما بحيث يحجب الثاني خلف الأول وينطق، وهذا التواطؤ يفضحه «راوي الرواة» حينما يستشعر «أن بين الهادي والكتاب أشياء كثيرة». ومن ذلك التكوين الذهني لـ«الهادي»، والأيديولوجيا التي يتبناها، واسقاط نمط من التحليل على الظواهر التي يعاصرها. إن «راوي الرواة» يترصد هذا التماهي بين هاتين الشخصيتين. غير أن الأمر الذي لا بد أن يأخذ حقه من الاهتمام، هو، إن «الهادي» يظهر بمظهر مقارب لمظهر المؤلف، إنه

بها على نهايتي، فأنا أريد أن اتقنع القارئ بشطارتي وحسن اختياري في توجيه دفة السرد» (٢٢) ويخلص إلى النتيجة المهمة الآتية مخاطبا المؤلف: «من حقي أن أتدخل، وألا اكتفي بتنسيق الخطوط والأسلاك من وراء ستار، قد يزعمك ذلك لكنني أرجو أن تعتبره تكملة للعبة تضطك أمام عناصر لم تخفيها أو أدت السكوت عنها» (٢٣). إنه يبحث عن دور مساو لدور المؤلف نفسه، بل ويقترح عليه أشياء جديدة، منها مثلاً تسمية بعض فصول الرواية. وما دمنا قد وقفنا على العلاقة بين «راوي الرواة» والمؤلف» فلا بد أن نمضي إلى النهاية هادفين إلى فحص الطبيعة المتوترة بينهما، بسبب اختلاف التصورات حول عناصر السرد، وطرائق معالجتها. فما إن يحدث الخلاف بينهما الا ويعلن «راوي الرواة» بأن العلاقة بينه وبين المؤلف قد ساءت إلى حد القطعية وينبغي «التخلي عن التعاون والتنسيق ولولا وسطاء الخير، لكان الذي يتحدث إليكم مباشرة الآن، هو المؤلف، صاوجهاعضلات السرد والترتيب وتوزيع الكلام، والحقيقة أنني لم أقبل استئناف مهمتي الا بعد موافقتك على أن احكي للقارئ بعضاً من خلافاتنا» (٢٤) وتدور تلك الخلافات حول طبيعة الصور الذي ينبغي أن يقدم في الرواة لمفهوم الزمن. ففما يريد «راوي الرواة» أن يقدم تصورا فنيا للزمن يوافق النسيج السردية- التخييلي للنص، يريد المؤلف تقديم مفهوم تاريخي لذلك الزمن، وحول هذا الموضوع يدور مضمون الخلاف، ويتجاوزة إلى البحث في كثير من الظواهر الاجتماعية خارج النص حيث التعليق على أحداث ووقائع تاريخية يسوغ «راوي الرواة» تدخلاته للكثيرة استنادا إلى أهمية دوره، ذلك أنه يعرف الرواة الآخرين، ويعرف ما يتفهمون به، ويستطيع مناقشتهم فيه، وهو يقوم بتفسير الأفعال وبيان طبيعتها وأسبابها، ويقارن الأوضاع والحالات، ويكمل الأجزاء الناقصة، ويملا الفراغات التي تركها المؤلف، ويزيل الغموض والالتباس، ويدمج أقوال المؤلف بأقوال الشخصيات وأقوال الرواة. ونظرا إلى أنه المسؤول عن اللعبة السردية فإنه يعتبر نفسه عنصر توازن يتكئ عليه المؤلف، ويعتمد عليه في صوغ المادة صوغا مناسباً. ولا يتردد في التأكيد على أنه قد يستخدم من قبل المؤلف ليمارس دور الرقيب، وهو دور يليقه عليه المؤلف تهرياً من المواجهة، فالمؤلف يريد تمويه الحقائق من

يستدعي الأحداث، كما حصل في قضية موت الأم، ويصف طفولته حيث التكون الأول «اكتب ويتعلم القلم بين أصابعي، زادي من الكلمات لا يفي، كنت بدأت بقراءة قصص كامل الكيلاني، ولعبة اختران اللغة الجميلة «المعبرة» تستويوني: والتركيب بين الكلمات والعلامات أخذ طريقه.. فأنا أحمل ما التقطته الذاكرة أثناء القراءة الجماعية لصفحات من ألف ليلة وليلة» (٢٥)، ويواصل في تضاعيف النص الكشف عن تكوينه الثقافي، فهو بحسب تعبير الطابع «صنوبر الأسئلة والهواجس والتخمينات» وهو «مفتون بالجسد واللذة» وقد وضع «الدين بين قوسين»، وهو الذي يقدم نقدا قاسيا للأوضاع الاجتماعية وما آلت اليه الأمور في نهاية الرواية، وهو الذي يعمق المصائر المتقاطعة للشخصيات، وبخاصة شخصيته هو، وشخصية «الطابع». هو أن ينتهي الى الشك المطلق، وينادي بأيديولوجيا يسارية - علمانية من خلال صحيفته التي تبشر بذلك، و«الطابع» الذي إثر سلسلة انكسارات ينتهي الى الاستغراق في حلم «بناء مجتمع اسلامي تبعث فيه حضارتنا المتلذذة الأصلية» (٢٦) ومن ناحية ثانية فإن «الهادي» يعتبر أهم الرواة بعد «راوي الرواة» وكثير من أجزاء النص تروى على لسانه في نوع من السرد المباشر الذي يتضمن استقصاءات كثيرة حول أوضاعه وأوضاع الشخصيات الأخرى. ويلاحظ على «سرد» أنه مملوء بالتحليل والاستنطاق والوصف، وكل هذا جعله يسهم في تركيب صورة خاصة للشخصيات الأخرى، ويشترك بفاعلية في بناء العالم التخيلي للنص. ومن هذا الجانب فإن كونه قناعا لـ«المؤلف» جعله يتمتع بحرية كبيرة في اضافة رؤية تاريخية - نقدية على كل ما يراه، وينهض سرده على نوع من التعارض مع سرد آخر، فغيماء تعزى «الاضاءات» الى غيره من الرواة مثل. نساء الدار، والخالة كززة، وراوي الرواة، الذين يقدمون اقصاءاتهم، فإن كل ما يرويه - باستثناءات قليلة - يأتي تحت عنوان «تقديم». فالتعارض الدلالي بين «الاضاءة» و«التقديم» لا يفهم الا على اعتبار الغايات والمقاصد الكامنة وراء تلك الروايات. ويلاحظ أن تركيز الروايات الأخرى ينصب على الاعداد الخارجية للشخصيات، فيما اهتمام «الهادي» يتجه الى الأبعاد الداخلية لها وأخيرا - وهي الناحية الثالثة - فإن «الهادي» يعتبر أحد المراكز المهمة في الرواية لانه

شخصية تتفاعل - تأثيرا وتأثرا - مع الشخصيات الأخرى، فدورها يجتذب اليه الشخصيات، فتندرج في علاقات متنوعة وكثيرة مع الآخرين، وكل ذلك أضفى على هذه الشخصية أهمية بارزة. وما يلاحظ أن هذا التنوع في الوظائف قد اسهم في اقصاء الحكاية الى الراء، ذلك أن الانشغال بالعلاقات السردية، وكيفيات تركيب الصور للآخرين وللذات، والانغماس بالتعبير عن أفكار خاصة، وانتخاب وقائع لها صلة مباشرة بشخصية «الهادي» بما يجعل تلك الوقائع تؤدي وظيفة تخدم فيها تلك الشخصية، فضلا عن منظومة الأحكام والتصورات التي تشمل عالم الرواية بأكمله.

أن جميع ما ورد ذكره كان يؤدي الى نتيجة ذات وجهين. الوجه الأول وضع شخصية «الهادي» بوصفه قناعا للمؤلف وراوي وشخصية رئيسة تحت مجهر مكرر يثير اهتمام الآخرين به، والوجه الثاني يتم فيه استبعاد الشخصيات الأخرى، والتقليل من أهميتها كقوى في البنية السردية، وسلها حق الاعلان عن نفسها بدرجة مساوية لدرجة الاهتمام بشخصية «الهادي»، وهذا التغييب النسبي سيؤدي لا محالة الى اضعاف الحكاية والتقليل من أهمية مكوناتها، ذلك أن ثمة طبقتين كئيبتين من السرد تحيطان بها، وهما على التوالي. طبقة خاصة بـ«راوي الرواة» وطبقة خاصة بـ«الهادي». فإذا تم اختراق هاتين الطبقتين، تظهر الى العيان الملامح العامة لـ«الحكاية». اننا نعيد التأكيد على انها مجرد ملامح أذابتها الاغشية السردية الكثيفة المحيطة بها، وجعلتها تتناثر بوصفها شذرات ونبذ على أسنة بعض الشخصيات، لأن الغاية اتجهت الى المستويات السردية وليس الى الأفعال والوقائع والأحداث المترسقة عنها. وإذا تأملنا ما ترسب عن كل ذلك وجدناه: استذكارات تقود الشخصيات الى مراحل زمنية سابقة، أو استحضارات تقوم بها الشخصيات الآن من أجل جلب ذكرى ماضية الى زمنها الحالي. وخلال ذلك تتكون مجموعة غير متجانسة من الوقائع القصيرة غير المتصافرة من أجل ادراجها في سياق أكبر لتصبح حكاية محورية تتمركز حولها الشخصيات، من ذلك ما يرويه «سي ابراهيم» بالحكيمة المغربية - وهو مقطع بالغ الجودة والدالة (٢٧) - عن نفسه وعمله، أو «اضاءات» النسوة، أو حتى ما يقدمه «راوي الرواة» عن زواج «عزيز» من خلال نمط من السرد

السينمائي (=التصويري) الذي يقدم مشاهد متقلبة بحواراتها وشخصياتها وأفعالها، في ضرب من التمثيل السردى الهادف الى كشف تعدد الاهتمامات وتباينها في مجتمع الرواية، وهو مشهد ينتج الرحلة الصعبة والمعقدة للشخصيات التي قدمت من قبل متناثرة، بما يبين التمزق العميق في نسج ذلك المجتمع الذي وان كان يوجد في فضاء واحد، الا ان انتماءاته الثقافية والطبقية تحول دون وحدته. فالتنوع هنا لا يمارس على انه سبيل للاختلاف، انما يفضي الى التقاطع والتمزق والتعارض. وفي لفظة ختامية، يحاول «الهادي» وهو يصف اعتقال «فتاح» ابن أخيه «الطابع» - لانه اتهم بممارسة سياسة محظورة توافق الى حد ما منظور «الهادي» الفكري ولكنها لا تنطبق مع أفعاله- ان يفضح كل تلك التناقضات، مستعينا بلهجة نقدية ساخطة، وكأنه يريد تأكيد دوره، ف«فتاح» استمرار لحاضر «الهادي» من ناحية فكرية، وقطعية لحاضر «الطابع» من ناحية دينية. وبذلك ينطلق النص على هذه الإشارة الموجية

الخاتمة

كشف لنا البحث ان الرواية العربية المعاصرة، وبخاصة تلك التجارب التي خرجت على النسق التقليدي، قد استغادت من تقنيات السرد الحديثة، وفي مقدمتها: السرد الكثيف الذي لا يكتفي بانتاج الحكاية، انما يشغل بكيفيات تشكيلها وعرضها. الأمر الذي يطرح في داخل النصوص مشكلة الرواة ومواقعهم ورؤاهم. ولهذه القضية أهمية استثنائية في مجال الدراسات السردية، لأن الرواية العربية انتقلت من التمثيل السردى التقليدي الشفاف حيث ينصب التركيز على الحكاية بوصفها لب النص الى التمثيل السردى الكثيف الذي يدرج الحكاية بوصفها مجرد عنصر فني في سياق شبكة متداخلة ومتضاربة من العناصر. وبذلك يتيح مجالاً كافياً لبيان الكيفية التي ينتج السرد بها العالم المتصل، ويمكن المتلقي من معرفة طرائق تناوب الرواة في عرض مواقفهم، ودورهم في تركيب الأحداث والشخصيات والخلفيات الزمانية- المكانية. وهذا يجعل من الرواية نوعاً سردياً متصلاً، على أشد ما يكون الاتصال بالعالم والتاريخ والبشر وكل المرجعيات الثقافية الأساسية في عصرها. فالرواية في نهاية المطاف ظاهرة أدبية- ثقافية.

مصادر البحث ومراجعته

- ١ - إرنست سعيدي، الثقافة والامبريالية، ترجمة كمال أبو ديب (بيروت، دار الآداب، ١٩٩٧) ص ٥٨
- ٢ - جيار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر الى التفسير،

- ترجمة ناجي مصطفى (الدار البيضاء، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي، ١٩٨٩) ص ٨٩، ١٠٠
- ٣ - عبدالله إبراهيم، التلقي والسباقات الثقافية «بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٠» ص ١٤.
- ٤ - صلاح الدين بوجاه، النفاخ (تونس، دار الجنوب للنشر، دت).
- ٥ - من ولعنا هذه الظاهرة، تحول على الصفحات الآتية: ١٠٦، ١٢٤، ١٣٩، ١٤١، ١٤٢، ١٥٠، ١٩٨، ٢١، ٤٣، ٥٨، ٦٥، ٧٣، ٩٧ وغيرها.
- ٦ - من ص ٧.
- ٧ - من ص ١٤٤
- ٨ - من ص ١٤٨
- ٩ - من ص ٤٦
- ١٠ - من ص ١٩- ٢٠.
- ١١ - من ص ٣٢.
- ١٢ - تتربك صورة «جابريلو كافينالي» من خلال رؤية «ولاء» في الصفحات ٣٤- ٣٧
- ١٣ - من ص ٣٤
- ١٤ - الثقافة والامبريالية ص ٦٦
- ١٥ - سليم مطر كامل، امرأة القارورة (لندن، دار رياض الرئيس للكتاب والنشر، دت)
- ١٦ - من ص ٨- ٩
- ١٧ - من ص ٧
- ١٨ - محمد بولند، لعبة النسيان (الرباط، دار الأمان، ١٩٨٧).
- ١٩ - من ص ٥٤- ٥٥.
- ٢٠ - جيل دولوز وفيليكس جيتاري، ما هي الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي (بيروت، مركز الانماء القومي والمركز الثقافي العربي، ١٩٩٧) ص ١٨٤
- ٢١ - لعبة النسيان ص ٥٥
- ٢٢ - من ص ٥٥
- ٢٣ - من ص ٥٧
- ٢٤ - من ص ١٣٠
- ٢٥ - من ص ١٤
- ٢٦ - من ص ٧٩
- ٢٧ - من ص ٥٧- ٦٤
- × من البحوث التي نشرناها في هذا الموضوع
- ١ - الرواية العربية والسرد الكثيف. تجربة مؤنس الرزاز أنموذجاً، مجلة علامات في النقد، ج ٢٧/ ١٩٩٨
- ٢ - التمثيل السردى في روايات الكوني. مجلة علامات في النقد، ج ٢٧/ ١٩٩٩
- ٣ - الوجود والمرايا. تبادل الأدوار السردية في رواية «البحث عن ولید مسعود» لجبريل إبراهيم جبراه. مجلة الحياة الثقافية، تونس، ١٠٨/ ١٩٩٩
- ٤ - موسم الهجرة الى الشمال. السرد، الهوية، العنف، مجلة الجسرة الثقافية، الموخ، ٢/ ١٩٩٩
- ٥ - السرد الكثيف في الرواية العربية. تجربة أمين معلوف أنموذجاً، مجلة البحور الثقافية، المنامة، ٢٤/ ٢٠٠٠.

عند الشاعر الفلسطيني عبد اللطيف عقل

فيصل قرقيطي

هذه الدراسة ، من خلال الدخول في عالم الشاعر الدكتور عبد اللطيف عقل ، إلى مقاربة جدل الشعر مع الواقع . والحياة . وذلك ليس من خلال قراءة سطحية لمعنى ومبنى دلالات وشكل القصيدة عنده . وإنما من خلال الدخول في جدل معرّي يسعى إلى ارتقاء مقود القول والسفر في بنيات ودلالات الطقوس المعرفية لفهم الشعر الذي يسعى بروحيته إلى تفكيك الواقع والحياة وإعادة صوغه من جديد وهذا يحتم عليّ بالضرورة أن انطلق من نتائج الشاعر كمعطى ابداعي كُنّي حاول أن يرسم ويؤسس صورة الحياة بكل نزقها .. وإشراقاتها .. حزنها .. وفرحها .. إنها ومعانيها استلاب الوطن .. واستلاب الذاكرة .. مجون الروح في طقوس الحزن وبراءة العيب في دهاليز الظلمة تحت الاحتلال . سيما وإن شاعرنا عاش وعاش معن شعبه الكبير .. وإنصهر في أتون مجمرها ليتجسد لنا روحا وإرثا .. تراكم على مدى أعوام طويلة . هذا الإرث الشعري القليل نسبيا خمسة دواوين شعرية . (إضافة إلى الأعمال الأدبية الأخرى خمس مسرحيات) وهنا ليس مكان التطرق إليها .. على اعتبار أن النص المسرحي يكتب أساسا لتجسد على خشبة المسرح وبالتالي تفترض قراءته قراءة رؤيوية للتجسد من خلال الحركة والصوت والإيقاع .

هنا متفقا تماما مع فيري يولييه الذي يوضح أن وعي القراءة ما إن ينغمس في النتاج الأدبي ويتحرر من قيود الواقع للموس حتى يختابه العجب لأنه يجد نفسه ملينا بأشياء . تعتمد على هذا الوعي» (٢) والنتاج الإبداعي مهما كانت صلته بالمبدع ، إلا أن له حياته الخاصة به يعيشها كل فرد في قراءته لذلك النتاج . وشاعرنا يقف نصه في وجوهنا في برهة الصخب . والصفاء ، على السواء دون دراية منا طوال السنوات التي خلت أنه نص محفوف بالمخاطر والمفاجآت ، نص يفتح الأوردة إلى آخر مدى ، ويشذب أطراف المعرفة راداً إليها إلى مصادرها الأولى ومتابعها النظيفة « الأرض» لذلك اندرج خط طويل من مفرقاته الشعرية في إطار الحكيم في الإرث الشعبي محاولاً تطويره والعلو به إلى مصاف لغة تستقي أبعادها ومعانيها المفتوحة إلى التفاسير ليرضي شهوة شقية في العيش على أرض حرّة ، وخزنت خاسرته فيها حراب جنود الغزاة صباح مساء .

إرث شعري قليل الكم كثير الأبعاد والمعطيات والدلالات التي تثير جدل السؤال المعرفي في مراحل جد خطيرة ومهمة في تاريخ الشعب الفلسطيني وقضيته العادلة .

وهذا يفترض بالضرورة دمج وعينا بمرجى النص ، أي بمعنى آخر كشف حرارة التفاعل بين فعل وبنية ، وهذا يقودنا إلى تلمس خبوء الظاهراتية في القراءة التي هي أكثر أناقة من غيرها لأنها تضم الفعل والبنية في إطار فكرة واحدة : هي القصد» (١) ! والصدية بمعناها النقدي ، لا السطحي ، هي إثارة جدل الفكرة بين البنية والفعل ، من هنا ، سأطلق في بحثي هذا من محاولة استكشاف الهوية الثنائية للنص الشعري عند د.عبد اللطيف عقل ، باعتبارها معنى القارئ ومعنى الشاعر دونما أي لمس ليتسنى لي مجالاً أوسع وقضاءات أرحب لجهة التفسير التي يندرج في إطارها شعر شاعرنا وتجربته على حد سواء . وأراني

* كاتب من فلسطين.

لم يبق نصه محايداً. لذلك أدرك جدل العلاقة المتفجرة بين الروح الإنسانية في إنكائها على أريجيات الحنان والحب للأشئ- للراة وبين الأرض تلك المشقة في بيتها المسجور الذي كلما اقتربت منها ازدادت بعداً. وازدادت الجراح اقتراباً من جسده وروحك . أُنِست هي معادلة الصراع الصارخ الذي نعيشه منذ مائة عام تقريباً^(٤). هذا مع العلم أنني لا اعد كنتيجة لهذه الدراسة اليتيمة أن ادرج شاعرنا تحت خاتمة تظهر في منهج جنلي نقدي، ويكذب من يدعي ذلك، إلا أنني أحاول جاهداً أن ألتمس خيوط إيقاع وروحه في النص، وبيانات إيقاعات النص في حياته من خلال استبطان ما يمكن وراء الكلم أو الكلمات إن شاء رافيو واضعي اللغة، ولكن سوف أتعامل مع الألفاظ الفلسفية، مروراً بالمنية الإيقاعية، إلى البنية الدلالية ورؤياه الكلية، من خلال الانتقال باللغة من كونها شيئاً محدداً قاموسياً وثابتاً إلى كونها بؤرة احتمالات وطاقة إيحائية وبؤرة دلالية تشع في جسد النص بإمكانات متعددة (٣) لأنه في رأيي من العسير جداً على الناقد وعلى الشاعر في أن إدراجه في إطار مدرسة أو منهج نقدي محدد، خاصة في التعامل مع شاعر فلسطيني... مثل الدكتور عبد الطيف عقل. لذلك سأحاول تجذير بنية النص معرفياً ونقدياً، وشعرياً وفتح انغلاقات وخيوطه ليتسع أكثر... فأكثر على مداه الأرحب الذي يكتسب في ألوانه صخب الحب وجدل الثورة والتمرّد، في استبالات عقلية الملطى التراثي والسمو به وفيه إلى مصاف الفعل الحضاري وهذا ما سأبينه لاحقاً.

لم يتركز شاعرنا، وذلك بالفطرة، على الإرث الشعري الفلسطيني، الذي تتلمذ عليه وحسب، وإنما استفاد من ثيمات وفنية الشعرية العربية منذ المملكات وحتى ستينات هذا القرن وهي المرحلة التي شب وصلب عوده فيها، لذلك نجده في خطابه الشعري أشبه بسبائك احترق بنيران اللغة، وموسيقى عارك صخب وحنو النغم ليخرج إلينا بآثر شعري متميز ومتفرد انعكس من خلاله عبد اللطيف على الإنسان البدع البارح .

ومنذ بداياته المنشورة انطلق نصه الشعري مؤسساً على هذا الإرث اللدني وكذلك، على التحولات التي طرأت على القصيدة الشعرية الحديثة في الستينات، بعد انطلاقتها الأولى وتجذرها على يد الخالد بدر شاكر السياب ومن ثم نازك الملائكة، الذي أبحر ضد التيار وكسر السائد، وفكك الملطى الموروث وأعاد بناء على نحو يتساوق مع الذائقة الروحية والنفسية والشعرية والحياتية الحديثة للإنسان العربي الذي يعيش في منتصف

القرن العشرين .

إلا أن التحولات البيئة التي طرأت على حداثه الشعرية العربية في الستينات والذي استفاد منها شاعرنا وحاول تطويرها تمكن في تحولات إيقاعية وتحولات لغوية وتصويرية وتقنوية إضافة إلى التحولات التي طرأت في مضمونية جسد الشعرية العربية والتي تساوقت مع إيقاع الاغتراب... والتغرب التمردي الذي طرأ وعاشته الروح العربية في قرننا الحالي. وهذه المعادلة الجديدة نسبياً، والتي طرأت على الشعرية العربية في الستينات ورسمت الذائقة بصفتها لا تختلف في بنياتها الدلالية عما قاله فيلسوف الأدياء، وأديب الفلاسفة أريحيان التوجيدي: «ومن استشار الرأي الصحيح في هذه الصناعة الشريفة، اعلم انه الى سلاسة الطبع أحوج منه الى مغالبة اللفظ، وانه متى فاتته اللفظ الحر لم يظفر بالمعنى الحر، لانه متى نظم معنى حراً ولفظاً عبداً، او معنى عبداً ولفظاً حراً، فقد جمع بين متنافرين بالجواهر، ومتناقضين بالعنصر»^(٥).

ومن استقصاءات الجدل النقدي في حقولها المعرفية سننطلق في دراستنا هذه من رحلة العطاء الطويلة، مع الحروف والكلمات والإبداع، دامت أكثر من ثلاثين سنة، قدم خلالها الدكتور الشاعر عبد اللطيف عقل للكتابة الفلسطينية والعربية أكثر من سبعة دواوين شعرية وخمس مسرحيات وعدد من الأعمال الأكاديمية والعديد من الدراسات والمقالات والأبحاث. فمنذ بداية الستينات كانت انطلاقة الدكتور عبد اللطيف عقل شعرياً مع مجموعته «شواطئ القمر» (٥) الذي استطاع من خلالها ان يجسد صوته المقاوم للاحتلال، والرافض للاستلاب متمسكاً في الأرض الفلسطينية التي تفيض في عروقه.

وفي مجموعته الشعرية الثانية «أغاني القبة والقاه» (٦) طرأ تحول هام في مسيرته الشعرية وتكوينه الإبداعي بشكل عام، وذلك بسبب تغير الظروف والحياة، ووقوع الضفة الفلسطينية وغزة تحت الاحتلال الإسرائيلي عام ١٩٦٧ مع أراض عربية أخرى من جهة، واشتداد صوته الشعري قوة وحدة بحيث اتسعت الرؤيا أكثر وضافت العبارة حسب قول النذري . بعدها تالت أعماله الشعرية في الصدور والانتشار «هي ..أو الموت» (٧) «قصائد عن حب لا يعرف الرحمة» (٨) «والأطفال يطاردون الجراد» (٩) «وحوارية الحزن الواحد» (١٠) «والصن بن زريق مازال يرحل» (١١) «وبين العار والرجوع» (١٢) وسأحاول في هذه الدراسة أن اركز بحثي في النتاج الشعري

لهذا المبدع الكبير الذي لم ينصفه النقد الفلسطيني أو العربي حتى مثل الكثير من مجابليه الشعراء أنه صوت خشن أشبه بصوت الشنفري، يتأرجح بين عذوبة بوح الروح، وبين انفراج للمعنى إلى أوسع دائرة في الخشونة والتهام والتمود، والتسكسكس بالجيبية الواقع، الأم، الأرض . سلمى.. وهي ليست سلمى الاخيلية، إنها سلمى الفلسطينية التي تقطر من تحت أظافرها المعانة بكل نزقها ..ومدونها، بكل قوتها ..وخنائها ..وهذه هي المعادلة. المفارقة الصعبة التي تأرجحت بين قلبي روح شاعرتنا الوثابة، الثائرة العاشقة المعذبة المغتربة .

هي أو الموت فاتحة الخطاب

ومن عنوان المجموعة « هي أو الموت» يبدأ عبد اللطيف عقل اعلان التحدي فاتحا ساحاته الى حدودها القصوى، مقامراً بجسده، وروحه لانه يطعم، ويريد ان يعرفنا كذلك انه دونها لن يعيش، لذلك كان العنوان « هي أو الموت» فما جدوى الحياة دونها إذن؟! وبالتالي تبدأ «الفاتحة» من حيث يجب ان تبدأ، في استقصائها التسميات المحددة الواضحة للرأى والدلالات والابعاد «باسم الحب والاحزان والرفض» (١٣) وهذا يؤكد ويوضح معادلة التحدي التي يقوضها شاعرنا مبتدئا أولا من المقامرة، في حياته، وصولا الى الحب، الذي دونه الاحزان، ثم ليأتي الرفض ليعطي حياة الانسان/ الشاعر جزالة العيش ومعادلة الاتزان . اذ ما معنى حياة الكائن دون الرفض الذي يدور في دواخل الكثيرين، وهل اجدر من الشاعر في اعلانه ؟ ففي «الفاتحة» تتأسس معادلة المعنى التحتاني، أو الباطني للقصيدة على ارضية التضاد والمفارقة التي يتعامل معها شاعرنا من النقيض... الى النقيض الاقصى وهذا ما يبرز حدة الخطاب والمعاناة على السواء.

كثيرون من اهله

اعلنا الحب بالقول

لكهم أضمروا قتلها في السرية

كثيرون قالوا صباحا :

هذاها العيون

وداسوا على رأسها في الظهيرة .

كثيرون مثل العجين السمين .

يصخمه الوهم للعين

تعمي، وتنسى فساد الحمرة (١٤)

لك معادلة التحدي ظاهريا، تبدأ في القصيدة، بإحداث المقارنة

بين صورتين متعاكستين تماما، أو معنيين متناقضين ظاهراً وباطناً في الحياة وفي القصيدة معا.

وبعدنا عن تجلي صورة جدل الحب والوطن في طرح هذا الاشكال المتناقض، يظهر جدل نبي العلاقة بينهما عن طريق محاولة استغراز الواقع وصراخ الصوت كاعتراف بما هو كائن عبر المفارقة الحادة والعجيبة التي تتجلى في عدم التوازن بين الواقع والنفس، بين الشاعر وما هو مائل . فتارة تأتي على نحو ساخر ..وتارة لئري تأتي محملة بتضاد الروح والعالم في انبهار المواجهة ..ولها ايضا عشرات المعاني والمفاهيم

تنادوا على شرعها اخلو

في السوق، حلوه، باعوه

قصوا جذوره .

وكنت على ساحل الموت، وحدي

أدرب حينها الهيا

اموت وأتاج غيرة.

وتتجلى معادلة التحدي صعودا في «هي أو الموت» عبر احداث المفارقة التي تنطلق الى مدى أبعد وارحب وذلك في مواجهة الخطب، المائل، مثلكا هو الامر في قصيدة على الحافة تتخللني داءً حسوني اشفي منه، وكلما سحقوا عظمي صارت روحي أكثر خشونة (١٥)

فهذا التضاد في بناء دلالات المعنى لا يشي بمعادلة التحدي وحسب وإنما يلج العلاقة الداخلية بين الفعل والتحدي الذي ينعم بتغلغلها في جسده كالداء، ولا يقف الامر عند هذا التغلغل، وإنما يتقدم على نحو خلاق في مقابلة الفعل، ففعل سحق العظام لا يميت وإنما يبعث روحه أكثر خشونة وصلابة في حين ان المعطى العادي في الحياة ان يؤدي فعل السحق الى تبديد وتمزق الجسد وشاعرنا لا يقف عند الجسد، بل انه بنينا بطريقة فنية عذبة ان روحه تخرج أكثر خشونة وبالتالي فإن جسده قائم ومائل وأكثر صلابة وهذا سر سموخ لعبة التحدي عند شاعرنا مثلكا بالضبط هو سر سموخ ومواجهة الفلسطيني لقرده على ارضه ودفاعا عنها. وتمتد المفارقة النابضة بالحياة عبر دلالات وايحاءات التحدي المتنوع والمتعدد الاوجه ليتواصل في التشديد على نحو أكثر براعة، داخلا في رؤى أكثر بهجة وشاعرية .

حين حرروا اخني بالقؤوس صارت حبيتي

أكثر رقة . قصوا شرعها وما اعارته

لاخواتها الناصلات بالقرع . تشهتها

غرقتُ في حضنها كالخضور، القمطي

القميعة فاحضنتها بالوعي والتخيلي (١٦)

وهذا التكثيف في البوح الشعري يعطي المفارقة أبعادا أكثر اناقة وكونية واتساعا ويصبح المعنى الانساني بشموليته هدف فنية ودلالات القصيدة التي تتفجر وتتبدى بين اقطاب معادلة ما تنفك رافقته طوال حياته مشكلة الحيز الواضح والملاهي في مسار صعودية القصيدة عنده

في زمن الجوع ...

امتلك اساور قمح

أولد طفلا بالجدس المرهوص

يستغرفني حبل دائرة في لون العيين

حسيني في اللحظة طفلا شيخاً،

اتودد للصمت

ملعون من يدخلني في سم الابرة كالخيط (١٧)

فالحطاب هنا مقترح الابواب والصدى على مختلف الابعاد ولا تحده نهاية يدخل في الاطرار الحياتي .. الانساني المتعدد الواجه، والمعاناة. غابت او لنقل تلاشت فيه الذات الجمعية في وجهي الخطاب على السواء (المخطب) تتجلى المعاني الانسانية الشاملة بكل معاناتها والقها وعذاباتها .. التي تمتد من زمن الجوع .. وزمن الغلالة او الفرح كما تنشي به شطرة (امنك اساور قمح) ثم الى معاناة الطفولة الشقية، ولوعة الضباب وانعطافاتها العشقية وعذاب الحب فيها لتصل الخيط الممتد من الطفولة الى الشيخوخة ثم تضع راحلتها في فسحة .. التودد للصمت « لا استكانة .. ولا انهزام ، كما تفعل دائما غريان الصمت ولنا من اجل استلاب عمق وكونية للبعد الوطني الانساني في محاولة استلاب الانسان للانسان والسيطرة عليه فتأتي الخاتمة خاتمة المقطع بانجراف التحدي الى اقصى مدى وتمثل في قوله « ملعون من يدخلني في سم الابرة كالخيط ».

والبوح الشعري الشامل هذا، الذي يتجسد في القصيدة على هيئة شلال للمعاني الانسانية لا ينسى ان يقف عند الفروع والاصول. فالحبل له ابعاد وارتباطات من السير الفصل بينهما وهو دائما يكون في القصيدة بمثابة المنفذ والمخلص للشاعر من ازدحام التراكم الهائل للمأساة في روحه

ياما شحمني من ياسي مطر

العيين الساجيين

اعرف انك في بيت السلطان :

تخطين ثياب بنيك واعرف انك،

في الحارة تنتهي في جلدك وقم الاقدام (١٨)

فكلمة «ياما» التي خرجت على سجيبتها وبساطتها وعذوبتها من قم قلب الشاعر تطوي على ابعاد هائلة من الصدق لتفتح فضاءات الحرية المستبلة التي اراد ان ينجزها الشاعر في قصيدة، لقد حاول دائما ان يخلق الفضاء الربح في طقس الحرية لنصه الشعري وذلك كتمويض عن الحرية المستبلة في الواقع .. ياما لا تخرج هكذا نداء، عبثا بقدر ما تخرج من خلال تشابك وتعانق اللوعة والحزن والتمرد والحنان، والحب ليتجسد مفردة يطلقها لتوقظ فيها ما انهار خلف او تحت بهرجات اللغة وقواعدها المحددة ومثلما فعل فطه المطر في تطهير الشاعر من اليأس كذلك فعلت مفردة ياما فطها في تطهير قلبه من يأس الواقع السياسي الموزوم انذاك (وقت كتابة القصيدة) وهو بداية السبعينات وذلك كي يعطيه توازنا حقيقيا للإقدام على الاعلان عن مصادرة حريتها .. حرية الأم = الأرض = البلاد = الحبيبة في معادلة التشابه والتناسخ والتواصل في التوالد والعماء « اعرف انك في بيت السلطان » ..

ثم يتواصل هذا التدخل ضمن معادلة التحدي التي تصل ذروتها في المجموعة عبر قصيدة «حب على الطريقة الفلسطينية»: التي تمثل بحق وجدارة سيمفونية عنقا الحب والعذاب، الامل، والانكسار الحرية والسجن بنشيد يحفر في ايقاعات الروح ابعادا ودلالات لا تخرج وحصول المعاناة الى ذروتها، المعاناة للحكومة باقطابها الثلاثة التي بنيت عليها قصيدة شاعرنا وهي معادلة التحدي _ العشق، الوطن، المفارقة، والاغتراب

اعيشك في اخل، تينا وزيتا،

والبس عريك ثوبا مطر ..

وابني خراب عينك يتا

واهواك حيا، واحياك ميتا.

وان جعت اقات زعر

وامسح وجهي بشعرك

يحمز وجهي الغير .

واولد في راحيتك، جنبنا

وأتمو، وأنمو وأكبر.

واشرب معاني من مقتلتيك

فيصحو وجودي ويسكر. (١٩)

لا تكلف في الالفاظ ولا صنعة، ولا حث للمعنى، ولا محاولة

كل الموضوع حد الاتهام المباشر :

كثيرون من اهلها

اعلنوا الحب بالقول

لكنهم اضرموا قتلها في السريرة. (٢١)

وينتقل اعلان الاتهام والتخصيص في فضح ما هو متخلف عن اتون الصراع، والمتمثل في الممارسات الحاطة في المعادلة الوطنية الى محاولة انخالها حيز الحوار في النص الشعري .

والرفض عند شاعرنا معادلة متكاملة للملامح والابعاد ما تنفك تفصح عن نصها هنا وهناك على نحو خلاق.

لم اجد في شفة القدس ابتسامة .

فما في خاطري الرفض

وفي ذاكرتي امتدت قيامه

فاذا ما جاء المساء

تصبح الارض- جميع الارض -

وجه القدس او وجه السماء (٢٢)

وهكذا يمتد بينا الخطاب الشعري حتى اخر المجموعة فمن التحدي الصارم الى المفارقة التي تصل حدا عاليا من السخرية والكابة الى توظيف المكان (كجغرافية وطبيعة واشجار وحواكير وبيوت مسببة) الى التمرد الذي يعلن توارثه على نحو متفرد فنيا وموضوعيا في النص، ثم الى الاغتراب حين لا يجد الصوت صداه، ثم الى الرفض ثانية فالتحدي، فالمفارقة فالطبيعة، فالتمرد. وهكذا دواليك .

وفي قصيدة «ملاحطة للغرباء» يتجسد الاغتراب عن طريق اسقاطه على الآخر، فالشاعر يوقف الاخرين مطلقا عليهم اسم الغرباء . ثم يبدأ حوارا مهم . وذلك في محاولة للتوازن من جهة عن طريق الانعكاس الشرطي للمعاملة داخل الفن وكذلك عن طريق تعميم حالة الاغتراب من الذات الفردية . الى الذات الجمعية في صحوه اللباب جف الوحل يا غرباء، لا تتحدثوا عنا

ننام ولا نفيق

زيتونا يحبس عين الشمس، لكننا

نحاذر عصره، لا تستبدوا نحن نفرش

الطريق .

نيكي على

نقتات وقع الاحذية

فمتا دم،

احتراح صورة ببساطة جاءت القصيدة من بطن الواقع الفلسطيني معنى ومبنى وشكلا ودلالات لترسم ابعاد واصاق المعاناة الفلسطينية من الخاص الى العام مروراً بالمعادلة سالفة الذكر التي تنبني عند شاعرنا على ثالوثها المقدس التحدي، المفارقة، الاغتراب، لتشكل عبر هذه القصيدة بحق وقفة تأمل عميقة وانعطافة حادة في بنية القصيدة عند شاعرنا اذ يعدها تدخل الطبيعة في جدل الحيرة والتحدي ليس بانفجاش الاسئلة النصية على تضاد ومفارقة الصراع الذي يعيش ابعاده الشاعر وانما في اتساع الاسئلة وحداثتها وشمولييتها .

واقف يا جبهة الصحراء،

حادي العيش (العيس) في عيني،

ماخوذاً بأسراب القوافل،

هنا تتداخل عملية الانفلات من المعنى الخاص في دلالات الصراع لتتجسد في عناق مع محاولة خلق الراضية المصنفة في معنى القصيدة .. وهذا ما يدلنا عليه الجدال المائل بين المفردات (واقف) جبهة الصحراء (ماخوذ) .. (بأسراب القوافل) ، (واقف) تعني الثبات والتأصل في المكان .. في حين تشير مفردة (ماخوذ) الى الاعتناق من الثبات والمكان والزمان على السواء، بالضبط كما هو الحال في الجدال المائل بين جبهة الصحراء .. وأسراب القوافل وتسولت، شربت الليل فوق الارصفة

فقاتلت شهوة الكلمة

غامرت وغازلت الاميرة

وتطاولت على وجه الامام (٢٠)

الأ أن الاحساس بالاغتراب، ولولج الرفض الصارم، يفضيان بشاعرنا الى التمرد الذي يأخذ معنيين الاول يتجسد من خلال محاورة الدات، بكل ارهاصات الاعتراب والعذاب والحنين الذي ينتابها مما يدنو من مشاكسة الواقع على سمو غير عادي في اطار ولوج المعادلة السياسية، (غامرت وغازلت الاميرة)

والثاني يتمثل في الجراءة العالية في محاولة مواجهة ارث التقاليد وذلك من منظور حداتي حينما لا يوظف التراث بشكل فعلي واجاسي في معادلة الصراع، معادلة حبه ومعاناته وشقائه ومصاله (وتطاولت على وجه الامام)

وهنا يتركز شأن الجدال السياسي في القصيدة الشعرية . هذا الجدال الذي انطلق من محاولة تعرية الظلم وقضج اشكال الانهزام والاستغلال ببنية عالية وبخطاب شعري واضح

مرآجل حياته الشعرية من المصنوع الى المجرى، حيث يسحب التجريد ايقاعاته ودلالاته الى بوح شعري خفيف تارة، متفجر بايقاعات وجراحات تارة اخرى عبر امتدادات لغرفها حياة تمتد من ملوحة البحر اللب، حتى اطراف اكواب بحر حيفا .

وهذا الامتداد الجغرافي للصوت في القصيدة وللجغرافيا في النص الشعري وللقصيدة في روح شاعرنا لا ينبع من هلامية ضائعة في الواقع بل على العكس تماما انه متولد من احساس عنيف بالاشياء وبالواقع ويعذبها النفس الانسانية . فالجديد اللغوي والصوري يؤدي بالضرورة الى احتمالات متعددة للقراءة النصية وهذا التعدد يمنح النص الشعري لشاعرنا رهافة محببة الى النفس عبر شمولية تطفئ على محدودية القول، بل تلغي هذه المحدودية بغية فصح الجال للبرهنة الشعرية بالحضور والتجسد لانه كما قال دون كاتيليف: « على الشعر اليوم ألا يذوب فقط بل عليه تفحص العالم من حولنا (...) » وان الشعر يجب ان يكون ثوريا مشعا ومافرا متقدما وداعية حبه وهذا ما لقي استجابة كلية في نص شاعرنا كنية شعرية لها طغيان التصور واشتباك الدلالات

في المعنى النقدي لان اللغة المتصلة بالمعرفة والفهم حينما تصل اللفظة الى السمع يصل للمعنى الى القلب. ولكن هناك لغة اعظم وابقي حينما تتلمس ظلال او اطراف هذه اللغة وتبدأ بالكشف عنها بأنفسنا من هنا تبدو العلاقة المؤسسة في نص شاعرنا على عمق تجربة وابجار في دلالات بنية القصيدة التي هي حركة انتقال باللغة من كونها شيئا محددا ثابتا الى كونها بؤرة من الاحتمالات يجعلنا نقف امام مشهد شعري يتساق مع بنية ودلالات الواقع بل ويتجاوزها في محاورات، وخلق تصورات، وتعبيرات، تجذب معطى حياتنا حينما، وتنفض معان اخرى حينما آخر، لتؤسس صورتها المتفجرة والمتحركة والروائية في معطى ودلالات افكار مضنية لحايين اخرى لنصل بمعنى ما الى تجاوز الذات الفردية الى حوارات مفتوحة على ابواب واسعة مع الذات الجمعية عبر ايقال في معان ودلالات تخرج من المعنى المحدد في اللغة لتشكّل لها وحدانية معطى معرفيا جديدا وبريقا في تداعي النص الشعري عند شاعرنا-عبد اللطيف عقل .

دلالات التناص الشعري

فمحورية الحزن الواحد، تحمل في طيات صفحاتها قصائد تواصل مسيرتها وترتبط ارتباطاً عميقاً وجدليا فيما ذكرت من محاور تلمس خطوطها العريضة في « هي او الموت » لتتسع دوائر احيائها على نحو اكثر شمولاً وسمواً في تعدد أوجه

وبالتالي تصل حالة الاغتراب مداها الاقصى ليصير في الزمن المائل اغترابا كونيا يقعدى الانسان ليصل الاشياء والنبات، إذ حين يصحو اللبلاب يجف الوحل « والوحل هو تراب وماء اساسا عنصران مكونان للوجود من اربعة عناصر اضافة الى النار والهواء إذن شاعرنا رأى الاغتراب يمتد ليشمل نصف التكوين وترك النصف الاخر للتكوين واصل الوجود النار والهواء للزيتون = (الطبيعة)

(زيتونا ينمى عين الشمس)

ثم ليصل في النهاية الى اجتراف الولادة من العناصر ذاتها او بعضها حينما يقول ببساطة المعاني للكبرة في الحياة ومعادلات الصراع فيها

(فمنا دم

وجراحنا رؤيا

هوانا اغنية)

لم نجد اعظم من هذا المقطع الذي يعكس في الان ذاته وقع الحطب وانسراج الامل، إذ تحول الناسة للعاشة كل ما هو في الفم الى دم من هواء وكلام وطعام وشرب، ونداء وبكاء واصرار وصراخات صمود الى دم في حين يضئ الجرح بالرؤيا التي هي للمستقبل صورتان متعاكستان في المعنى والمبنى لكنهما صورتان يجسدان ايما تجسيد واقع الحال الفلسطيني، لتأتي (هوانا اغنية) كتأكيد لتفاولية المستقبل عبر الرؤيا-الجرح والتي لا بد ان تنبؤ شمسها .

النداء المسترسل للقصيدة

في «حوارية الحزن الواحد» تتبنى قصيدة شاعرنا على تعدد اوجه الضغاب الذي يدخل حيز الجدل المعرفي فلسفة وسياسة وامتداد دلالات . على انه لا يحاور الثابت والمعد سلفا في حياتنا الطويلة منذ الطفولة، وحتى الرجولة فحسب، بل وانما يسعى من خلال الحريق الذي يهتري صوته ان يفجر ما هو سائد مع محافظته على ريقنا بالقيم والاشكال الحياتية التي نعيش وتخصنا نحن وذلك بغية الوصول الى قصيدة جديدة وجريئة تتبنى ثورة على سلبية السائد والمألوف لتصل الى كمالها . وتسبح القصيدة عنده في ندائها المسترسل الهاديء تارة والناثر تارة اخرى لكن هدو-ها يحكي كل المنوعات بصراحة جارحة. ويتدرج الصوغ الشعري عند شاعرنا، بشكل عام، وفي معطم

الخطاب الشعري الذي يدخل كما قلت، بداية، حيز الجدل، المعرفي فلسفياً، وسياسياً، واجتماعياً، وفنياً عبر امتداد دلالات التناص الشعري. فالحوارية هي ليست حواراً بين طرفين محددين وليست هي بمعنى ما تجسيداً للحنن الواحد، انه حزن متعدد الأوجه والمعاني والإبعاد، حتى اذا أخذنا الحزن كمعطى انساني كوني... ولكن حتى في هذا، فإنه يحمل خصوصيات الالم والسهر وشروخ الخيال عبر خصوصيات كل فرد:

«أحمليني عند قرطيك

أشاعوا اني قد قلت للريح

خفايا لغة الطير وما تخفيه

أدراج السياسيين، قالوا انني ساويت

بين البحر والنهر

وقالوا اني أهجو عذارى الفريز الحصب

بوادي النيل،

هذا زمن الشعر الهلامي الذي يحيل فيه

النخل بالصدفة والايام بالأكراه

والريح من الغرب الى الشرق

تسف، المشهة العمياء من كل العيادين» (٢٥)

فلنتأمل العلاقة التصاعدية في بنية الدلالات التي تتوافر شروطها بين « عند قرطيك » = (التحول الى مكان في الريح) وبين « قلت للريح » = (معنى تصاعدياً) بين المكان الذي يتمنى عند القرطيين « وبين الكلام الذي إشاعوا انه قد قاله للريح، وكذلك التصاعد في المعنى مع خفايا لغة الطير» انها معان تتأصل وتتطلب من ارضية الجغرافيا التي يقف عليها الشاعر (الأرض) وتمنيه الوصول الى فراغ الاقراط = ليتساقط مع ما اتهم به وأشاعوه عنه فيما قاله للريح (والريح في الفراغ) وماذا قال يا ترى: « خفايا لغة الطير» = (كلام في هبة الفراغ) ولكنه ليس كلاماً عادياً انه كلام منسوج بخفة الصافير وهذه انغامها وصدى اصواتها العذبة، انه كلام يحرك الشجن ليعيد الانسان الى برامته الاولى ولكن هذا الكلام البرئ الطائر مع الريح (القصيدة) لا يكفي بكل هذه العذوبة، بل وانما يفصح عبر خفايا لغة الطير» ما تخفيه ادراج السياسيين ألم يقل شيلي ذات يوم: « ان الشعراء هم مشرعو العالم غير المعترف بهم»^{٢٦} لذلك انه صوت الحق الذي يعرف .. ويعترف حينما لا اعتراف وحينما تقدر الادراج بظلمتها المعمرة ان تخفي الحقيقة.. الحقيقة التي هي في النهاية أحد اهداف الشاعر الوصول اليها، ولكنها ليست كل شئ بالنسبة له .. انها

كل شئ، بالنسبة للفلسفة وعلى اعتبار ان شاعراً كان تخصصه في حقل الفلسفة لذلك وجدناها تسرب الى شعره كمحاولات البحث والتقصي وهذا ما أعطى قصيدته المعنى السياسي المتضمن جرأة وجمالية خاصتين انطوت عليهما اعلاناته الصريحة في البحث عنها.. تلك المألود نصف الغامض ونصف الواضح وللمتمثل في سؤال الوجود الاول ..سؤال بدء الفلسفة والذي لن ينتهي عند حد ألا وهو سؤال الحقيقة .

والفراغ هنا في المقطع سالف الذكر كأرضية للريح غير محدد، والانثى المخطوبة كذلك ليست محددة الهوية، وكذلك الريح، بالضبط مثلما هي لغة الطير ليست محددة، وهذا الالتصديق يدخلنا في دائره السؤال الشمولي والعميق في أن ويمنحنا لذة التفسير والانسقاط لذلك نجد ان أهم الدلالات في لغة الخطاب الشعري عند شاعرنا تتشعب ..تنكمش، ويتمدد ..لتنفجر في حوار الذات كمعطى فردي ذي صفة جمعية كمعطى وجودي شامل أي بمعنى آخر ينتقل من خطاب الذات الفرد الى خطاب ذات المجموع = ذات العالم مع كتيف المقاربة فلسفياً ومادياً ورؤيواً. فالاقراط شئ محسوس والريح تندرج من المحسوس الى اللامحسوس لتصل في ذروة المعنى الى خفايا لغة الطير وهي (لا محسوس ولا مرئي) ايضاً ..ثم تأتى النقلة الاتية من الذروة الى الواقع « خفايا ادراج السياسيين» المحسوس الكلي شكلاً الغامض معنى ومضموناً، ودلالة، وهنا تتجسد الجمالية العالية في فتح الخطاب الشعري لاستيعاب متناقضات أسئلة الروح بأقصى درجاتها عذرية، أو مادية . وكذلك مثلما هي المساواة بين البحر ..والنهر في تتابع المقطع الشعري (سفر في غموض اللامحسوس) من خلال الانطلاق من المحسوس ..انه انتقال تدريجي عذب ليصل الى تحديد المحسوس وهو « هجو عذارى الحصب في وادي النيل» إذن الآن عثرنا على التهمة الموجهة الى الباحث عن الحقيقة ..الباحث عن الشعر الصافي، الباحث عن الانصاف في كل شئ في الحب كما في الحرب، كما في السياسة، كما في الواقع الجغرافي «المساواة بين البحر والنهر» ثم لتأتي للمحاكمة العقلانية في اطلاق الحكم والاهداف والنتائج .

«هذا زمن الشعر الهلامي»

زمن الشعر الذي لا يتكمش باليد المادية، وانما بأيدي الروح وتأسيساً على هذه المعادلة إن جاز التعبير هو ذاته الشعر الذي «يحيل فيه النخل بالصدفة والايام بالأكراه»!!

هنا عادت المفارقة الجارحة ..الشديدة بين قطبين متناقضين تماماً

الى وصف الاشياء والاماكن لا كما سكن وأشياء وإنما عبر
ايحاءات ومعان تجسد عبر الحوارية التي تمثل خطاباً متجدداً :

«أنا في القدس، ومن في القدس

يلتف به السور وما من حجر في السور

الا وله صدر موسى

بالرماض الطائش القمء، واعشاش الحمام

المسجد الأقصى وآلاف المسلمين،

وعبدالله في باب الخليل ارتض

كالعبية

آخ يا هذا الرماض الطائش العمد،

انا القدس وتغريد، التي يعرنها

الجنء،

ولا تعرف الا امها والصبح والدفر

والموت وروح الشعب والارض،

وفيها تشتهي الانثى الاحاديث

عن الاعراس في الصيف

وتطريز فساتين القصب» (٢٧)

الوجه الانساني للحلم الفلسطيني يتجسد هنا بخصوصيته
الوضاعة، تلك التي تحلم وتحسن وتعيش كما ينبغي ومثل الناس،
ف فعل التحدي هنا لم ينحرف ليرتكز على الارث السائد الخاطئ
الذي يقول: إن الفلسطيني مارد لا يرحمه شيء. وكذلك لا يرحمه
شيء. وعلى أم الشهيد أن تغرد لأن الكف الفلسطينية تلاطم
المخز ببساطة، بل على العكس تماماً انه ذهب الى تجسيد فعل
التحدي من خلال محاولات الانتصار على الحياة وعلى هدم
البيوت كسياسة معتمدة وكذلك على الرماض الطائش من خلال
تطريز فساتين القصب كمعنى حاضن لأرث الارض وتغريد هي
ليست قائدا عسكريا، انها طالبة مدرسة لا تعرف الا امها والصبح
والدفر لتلاحظ الدلالات الخفية الواضحة لهذه المقولات امها =
الارض، الصبح = الانتصار، الدفر = العلم والمعرفة، وهذه هي
المعادلة الحقبة لأي انتصار.

ولكن، هل يكتبني الحزن بذلك؟ إذا كنا نستطيع حصر الحزن في
حجم وقياس فإنه سيكتفي بذلك، وما أراه وهو بديهي أن الامر
فيه استحالة ما أن نحدد حجم ومقاس الحزن، وتأسيساً على ذلك
فإن هذا الحزن يمتد ويتسع ليسعى لبيان ذلك الى محاولة رد
الاشياء الى أصولها القصوى مع الحفاظ على تداعي المفارقة
الجارية التي ما تكاد تنكفي وراء الكلمات والمعاني حتى تعود

النخل والصدفة والايام..والاكراه.. إن اهم دفاع عن الشعر وعن
الشاعر قرأته حتى الآن يتجسد في هذه الكلمات إذ كيف للنخل
أن يحبل بالصدفة..والايام بالاكراه.. فالسياسي يريد من الشعر
ألا يقول الحقيقة..ويريد كذلك من النخل أن يحبل بالصدفة متى
أراد الإدانة، والايام عليها أن تحبل بالاكراه متى أراد أيضا..أراد
السياسي..لا الشاعر ثم ليأتي الحكم الاخير في اختلال الموازين
وفي تجسيد المعاء الطاغوي، المعاء المدلهم على الروح والواقع أي
على للمسوس واللامحسوس في أن (الدهشة المعياء) وتبهيج
الريح من الشرق الى الغرب، وتسف الدهشة المعياء من كل
المباديبن > . ليس هناك تحديد واضح ومحدد او اتهام لأحد
متجسد على أرض محددة..أو في قضية محددة.. انه الشاعر
يقف بصلاية على منعطف التاريخ لينقل لنا طقساً قيميا ومعاني
ودلالات عبر تفتح الخطاب في الحضور الطاغوي للقصيدة وكأنه
فرسان البحر، او شريد المدن، او نبي المرحلة..يجدد..يبتهم
..ولا يتجسد الاتهام انه الشاعر الذي يقف في منعطف التاريخ
يبروض ليس الزمن وهشاشته وظلمه، ومعادلة الحق والفضيلة،
والاتهام في فعله السياسي، وفي حدود النهر والبحر..وكذلك
في ارتهان الدهشة للمعاد لتظل ثانية المفردة الاساس في القطع
الشعري :

احمليني

امها اللوعة الاتية من انصهار معادلات الزمن والجغرافيا والحقيقة
في روح الشاعر وضياح خطواته. وتكتيف لغة الخطاب الشعري
عند شاعرنا لا تنفجر عن محاورة الذات الفردية..عبر الذات
الجمعية فحسب وإنما تتعدى ذلك الى تكتيف السؤال عبر المفارقة
نلسانيا وسياسيا وروحيا

أنت من أين؟ وأوهكت أناديلك،

المسافات عذاب والمطارات عذاب آخر،

والليل في عتمته يكشفتي،

يكشف عن وشمك

وحدي كنت في الفرفة أستلقي على ظهري

الذي حذدته ضرب الكرايح (٢٦).

الوجه الانساني للحلم الفلسطيني

وتكتيف السؤال عبر المفارقة يدخل الخطاب في تعددية الجدل
الفلسفي والمعرفي كامتدادات ودلالات عبر انفلات اللغة والمفردات
والمعاني من إرثها التاريخي المحدد لتخرج لنا طائفة في صفحة
تعدد المعاني التي تبرج في القصيدة كجزء من ذات الشاعر البديعة

هذا يؤكد حقيقة حتمية هي فضح هذا النهج السياسي أو ذلك، من خلال الإشارة الواضحة والصريحة إلى التعب من الساسة ومن حرب المراحل. أقيست حرب المراحل وقودها الناس فكيف لا يطن الشاعر سطحه ١٩ لكن تعدد أوجه الحزن أو انفجاره من الولد إلى المتعد من الذات الفردية إلى الذات الجمعية يأخذ أبعاده الانسانية الشمولية كما هو واضح هنا:

يغطيك حزن،
على ناره تبصر الدرب، تدرك لون
امتداد المسافات

حين يجوع الهلال الخصب
ونأكل من بلع كان فيها الجزيرة
تشبث بالأرض حتى لينبض فيك التراب،
وعسك جذرك خوف السقوط
كأنك صرت ضمير الزمان
الذي قد تغدّي ضميره .
رأيت الذي لا يرى،
وزعوك على الأرض (٢٨)

تكثيف الحزن وتكثيف التعبد

إن حزن شاعرنا ليس حزنا عابدا، خاصة وأنه ينجل بحرارة الحلم، انه حزن تكثف ليتحول إلى معنيين وشكلين، الأول (رداء) والثاني (النار) أو لنقل رداء من النار ويلحق شاعرنا المعنى إذ على ناره تبصر (أنت) الدرب وتدرك (أنت) لون امتداد المسافات . وكأنني به يريد أن يقول أن حالة تكثف الحزن هذه وتحولها إلى رداء من نار تبصك تبصر الدرب... ديك بوضوح وتدرك أيضا خطواتك في امتداد المسافات... ولكن ترى متى ذلك !. إنه حين يجوع الهلال الخصب وينبض فيك التراب . رغم أن المعنى المعروف والتقليدي أن يقال وتنبض أنت في التراب .. ولكن شاعرنا كسر سبيل الصوغ التقليدي ليأتينا بصوغ جديد تحول فيه الشاعر إلى قلب كبير أكبر من البلاد، وبدأ التراب ينبض فيه وهذا المعنى له تماثلا في الامتداد الملاحظ في قصيدة عبد اللطيف عقل . كأنك صرت ضمير الامان وكذلك « رأيت الذي لا يرى »، « وزعوك على الأرض » وهذا التوزيع ليس بالمعنى السلمي إذ تتفتح دلالة في « ينبض فيك التراب » إذ حينما هم وزعوك على الأرض.. تتروك ليمزقوك ويستتوك لكنت أنت تحولت إلى قلب أوسع من الأرض وأصبح التراب ينبض فيك .

وتظهر من جديد على نحو أرقى وأقوى .

اكتبي لي كيف تبكين،

ومن حولك كل النخل والنقطة

إذا فكرت بالقدس وفي موز أريحا العسلي.

والتساؤل هنا لا يحمل صفة أو معنى التساؤل ذاته وإنما يعني توضيح كيفية البكاء حينما تمر القدس في خاطر وحزن القدس هو الحزن الأول . على أساس أنها سرّة الأرض ومركزها ومنها ينطلق الباب إلى السماء وإلى الجنة، وهذا المعنى مفهوم ومعروف منذ آلاف السنين عند علماء الليتورجيا . وفي إطار المحاولة ذاتها إعادة الحزن إلى أصوله ومعانيه الأولى قوله

اكتبي لي

يعشق الكأس الدوالي واغبون

القوافل

والتيامي يعشقون الدفء

والطير السنابل

اكتبي لي، تعب القلب من الساسة

والطبيع،

من حرب المراحل .

إن شاعرنا هنا يريد الكأس إلى عروق الدوالي الأولى كناية عن حزن عميق يجول في روح الشاعر مثلما أيضا يبتئنا عن عمق وغزارة هذا الحزن بقوله أن المحبين يشقون القوافل، (والقوافل) هنا تشير إلى السفر والهيمن ولكنه سفر وهيمان ليس في طائرة أو قطار يمر عبر ضفتي نهر وبساتين أنه سفر في الصحراء حيث عناء السفر الأول .. السفر الطالع منذ بدء المسافات .

ومتشبا مع حرارة المعنى المخزون في روحية الشاعر يواصل تشيده في إعطاء الدلالات سالفة الذكر أكثر عمقا ، والتيامي يعشقون الدفء، والطير السنابل كلها كلمات تعطي المعنى ذاته ولكنها في الآن نفسه توصل عمقا وبدأ روحياً ومادياً في إطار السؤال الأول سؤال البحث عن الحقيقة . ثم لينتقل في المقطع ذاته إلى المعادلة السياسية التي لا تنفصل عند شاعرنا عن معادلة الحزن والحب والحياة والساسة إذ يعيد التأكيد :

اكتبي لي

تعب القلب من الساسة والطبيع

من حرب المراحل

هنا يريد شاعرنا أن يؤكد تعب من الساسة وانكسار المراحل طالبا الهروب إليها إلى كلماتها، ولكن في الآن ذاته إعلان الهروب

يرتفع هنا شعور التحدي إلى أقصى مدى ليجد ضالته أو التعبير الواضح عنه في طرق المعادلة السياسية بالصوغ الشعري مباشرة ولكنه لا يتخلل أبداً عن حبيبتيه ليأتي، أو سلمى، مهما حاول إدارة ظهره لعواطفه يظل مشدوداً إليها وفيها . إن من المسير فصل شحنة العاطفة عند شاعرنا عن شحنة التمرد السياسي والتحليل الفكري في معظم نتاجه الشعري «وسلمى» كما خيرتها الأجنة فرعاءً كالشجر الغصن

تفصل خلخالها في دم المتوسط وهي تغني
لفرسانها الشهداء (٢٩)

هنا تتجسد جدلية الحزن والتحدي في معادلة السياسية والعاطفي، وتمازجها في التجربة الشعرية التي تنفرد على براعتها وحزنها لتشكل إرثاً خصيباً للشعب . وانفجار الحزن إلى أقصى مدى عند شاعرنا يتأتى في دلالات القصيدة التي تسعى إلى انزياح المباشرة لتحل محلها خطابات المعاناة العميقة للتجربة الإنسانية تحزم بالحجب

واشبط في عشقه شجر الخوخ والمصقات (٣٠)

الخصوصية الفلسطينية في إرث الدلالات

إن الخصوصية الفلسطينية لا تغيب في إرثها ودلالاتها ومعطياتها اللغوية والروحية أبداً مهما حاول شاعرنا تجنبها لهذا السبب أو ذاك، إذ تظل تنبض فيه كروحه، انها خصوصية تتألف من تناقضات الواقع وتجربة الأرض، وهناك خصوصية تتألف من تشميل الأشياء والوقت والطير ..وفي الحب يتسع الكون وتتسع التجربة والمعاناة الخاصة ليصبح المعنى الحسي في القصيدة أكثر ارهاقاً لما تحتتم وهذا شأن معظم الشعر الفلسطيني بعامة وذلك نتيجة المعاناة .

«تذكر سلمى وغصن بدمع التوجع، ما كان

يحتسب الفرق بين الحمام والطنائرات

فان الصغار يشاؤون في الحلم الغصن

لو تطلع التربة العشب في غير أيامه

الشائيات ويغلب لؤم الرصاص غناء البلابل» (٣١)

هنا تغلت مناقشة أو «حوارية» كما يروق لشاعرنا أن يسميها، مناقشة أو حوارية الهم الوطني في دائرة الرؤى الكونية ويجد الشعر مسيله العريض للانطلاق في حوار مع العالم وشعوبه

وهي ميزة الشعر الخالد :

«وأذكره الوقت يربطه حول خصر المراحل

يجمع بعض العصافير يخطب فيها، يلربها

انه لن تعيش الشعوب التي لا تناضل» (٣٢)

لكن تأسيس النشيد الفلسطيني، تظل مفرداته وتقاصيله لازماً أساسية في شعر شاعرنا، بل ونقطة انطلاق من معنى التجربة الحياتية الخاصة سواء الوطنية منها، أو العنيفة إلى المعاني الكبيرة والانسانية الشاملة في الحياة .

نما في الخيم شيء

وقارن بين الخيام

وزرع ألوانها والغسل المعلق والطين

والزئك، ثم اشتهى البحر والسلك الحمر

في البحر

عيز الكرامة . (٣٣)

وفي تجذير وتأصيل لهذا المعنى سالف الذكر، رغم ما تشوب لفته من ميراثات شعرية الستينات إلا أن معانيه ورؤاه في القصيدة تقدمت على زمنية القصيدة بكثير من السنوات :

تذكر تلك المواويل تحرق خاصرة الليل

هذا زمان رديء

تهاجر فيه المواويل من صوتها

والعصافير من ريشها

والسراج من الزيت

ما عاد يفهم معنى زيف الجراح

ولا كيف يعشق عربي الثياب العراء (٣٤)

لكن هذه الوبة لا ينقصها أبداً رجوعات إلى منعطفات المعاناة التي تشرش في أحاسيس شاعرنا حتى النخاع، كأن قبيلة من الشعراء تعيش بدخلها. وتأصيل المعاناة يأخذ عند شاعرنا أبعاداً أكثر إشراقاً وذلك من خلال التداعي إلى الأصول، والجدد للأشياء والمعاني :

«وجاءت عصافير أحزانه تتلوى من البرد

والجوع

تصرخ ان الصباح يجيء

اذا انفجرت في الخيام الدماء» (٣٥)

والابتداء من الصحو ومن دماء الخيم الأول، أو الأولى هو ابتداء التاريخ الفلسطيني لكن هذا التاريخ إذا ما حاول الشعر تأريخه فإن شاعرية د. عبد اللطيف عقل تتلوه من منذ عيسى بن مريم

(هكذا يريد له الابتداء .

«بنام الخميم

والأرز متكا ويسوع بن مريم في الجوع

قبل اهتزاز جذور النخيل» (٣٦)

ومن هذا التداخل الزمني في أرضية القصيدة تنطلق معادلة إعادة

الثقة مع الأشياء، بعد فقدانها رغم كل الحزن والتشرد والافتراق

واحتدام المعركة

يقوم الخميم

ان القيامة عشق

وان الحمامات من سور عكا (٣٧)

لكن اشتعال النشيد بهذه الحرارة الصاخبة يستتبعه بالضرورة

تماه مع المكان رغم الخروج القسري من الامكنة .. وأن الامكنة لا

يتحقق شرط وجودها واستمراريتها ... إلا بالتماهي معها وفيها .

في كل ساعة صدق تصير الخراطض ضدي (٣٨)

وفي معادلة الخروج من الامكنة والتماهي معها كذلك، تتجلى

سخرية الوصول عبر زمن صعب تتنافر فيه الاضداد وتنسلخ

القيم .. ولكن المعنى الشمولي يتواصل في المعنى وفي لغة الضد

من جهة أخرى على نحو خشن وحسي ومباشر (أشبه بأسلوب

الشفري) ثم (معين بيسيسو) كثيار كهربائي يعري لزاننا ..

وازان الخطي في مسالك الحياة .

ان الخليفة

يحفظه الله - طرز بعض قصائدكم

عندكم عباة الفاعرة (٣٩)

وكذلك

لك الأجنحة

وتعوي رياح السموم وريشك يحفر صورة

بروت بالقلم (٤٠)

وفي المعنى الاشد خشونة

لك الأجنحة

لك الاضحية

لك الاسلحة

وللآخرين القعود بدار الاذاعة تركبهم

حاسبات الخواف والمصلحة (٤١)

الا ان دائرة خشونة اللفظ والمعنى تتسع أكثر لتصبح شاهدا

مطالبنا بالصراخ والاتهام في وجه الطغيان، الظلم والفساد

والنقمة عليها

كانك وحدك فيك الطريق السواء

لك الفقر والفقرء

وللآخرين التجارة في دمك المستباح

والآخرين الثراء (٤٢) .

الهيجان الشعري والسفرجة المفارقة

وبعد هذه الثورة العارمة من الهيجان الشعري والانتقال

التدرجي في القصيدة من الحزن ثم المفارقة الساخرة الجارحة،

ثم عجن الحزن المشقي بالحزن السياسي والهم الوطني، ثم

انتفاجه ضد الظلم والطغيان يبدأ الرجوع الى الملاذ الأخير أو

النجا الاكيدة «المخيم» ولن يعطش المتوسط حين يجن الشتاء ثم

يتأصل الخطاب ويتخصص على نحو جلي في تواصله المتصاعد

لتصوير الاجتياح الإسرائيلي لبيروت في يونيو ١٩٨٢ ضد

الثورة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية

لقد غافلتك المسافات

حطت على رأسك القاذفات حملتها.

والكل يعرف مدى شراسة وعدوانية وكثافة القصف العدواني

الإسرائيلي على مقاتلي الثورة الفلسطينية وبناء الحركة الوطنية

اللبنانية في العام ١٩٨٢ . وبعد تصوير الحصار العدواني هذا

يختزله شاعرا بلغة فنية ذات مضمون بعيد وعميق في أن عبر

كلمات بسيطة لا أجمل :

« ومن عجب أن يطيل المحاصر عمر الحصار»

ثم لا يني .. يلتقي النشيد بلحمة الإنسان الفلسطيني الأول بين

قطبي الأرض ليستقر هيجانته وتهدأ روحه إذ يقول :

لك العربات تطير بها الخيل

من هضبات الجليل، إلى سهل غزة (٤٤)

لكن سرعان ما تنتشر هذه الروح على الجغرافيا، جغرافيا من

عواطف واحزان واشجان وآلم وفرح ودموع وشوق أمومي .. إنه

الالتجاء إلى الأرض عبر سبر الجغرافيا، وزرع الارث الخالد فيها

على شاكلته في الروح

تحررت من زمن ضائع في البداية

ليس يسمى الطيور بأسمائها

ودخلت زمان التجانس بين البحار وروادها

كيف يدخلك البحر (٤٥)

وهذا الالتجاء إلى الأرض يسعى إلى بحثها من جديد بعيدا عن

المدائح، وعبر المتاجرة والارتباط بذرات التراب من خلال خيوط

جماع، تعلم طعم الكرامة، حاول
 قيد المذلة حتى انكسر
 تساقط في لغتي النقط مستطياً من
 جيع الخليج، وعاد الى رحم الارض،
 تحت الجزيرة يخفي ملاحه خجلاً
 وهو يشهد طفلاً بغرة يقضي
 وبين اصابعه زهرة أو حجر (٤٨)

«حب لا يعرف الرحمة» وتساعد الدلالات والاحتمالات

في ديوانه «قصائد عن حب لا يعرف الرحمة» يمضي شاعرنا في
 التأكيد على القيم الانسانية النبيلة وهذا أول ملح يلاحظ من
 خلال عنوان الديوان فتقريبته انه حب لا يعرف الرحمة، كان
 يشير أولاً الى عظمة هذا الحب وطغيانه على انسانية الإنسان . أما
 خلّزه من الرحمة فهذا شرط اضافي يضيفه شاعرنا الى صدق
 الانسان مع ذاته ومشاعره وقيمه، وما أوجنا كبشر الى التأكيد
 على القيم الانسانية النبيلة والتي يجسدها ويلخصها « الحب» .
 ولكن هذا الحب ليس مقطوع الجذور، ولا هو وليد سراب طاف
 في سماء مخيلة شاعر، انه ارتباط بالأرض ..الوطن كجغرافيا
 ..وتاريخ وضياء من ودفاع أرواح انسانية عن قيم نبيلة في
 هذا المعترك .

من هنا تأخذ صيغة الحب بوحاً واسعاً لتعدد المعاني والدلالات
 للمفردة الواحدة كما تلحظ في قصيدة يوميات عاشق، ثم لايني
 يعيدها الى المعادلة عن قصد ودراسة لتنسجم مع أوجاع وسهر
 للناجاة تحت خفق الرؤيا، وهذه القصيدة بهدف مغايرة المألوف
 والسائد . حينما يتحول المعنى للمألوف الى الضد في المعادلة مثل

ما هو مائل في
 أول الحب،

أن تكون القربان،
 فيلف بالكرى الزيزفون .

أحمل الحب،

والتراب صليبي،

والهوى سيدي فكيف أخون (٤٩)

وانفراد المعاني للمفردة الواحدة كالحب على فضاءات مفتوحة
 الدلالات أدب شاعرنا إلى الانتقال الى المحسوس غير المجرد عبر
 الطبيعية ثم المضي قدما والعودة الى الماضي وتحليله ومحاولة

النسيج الذي يتشكل من الحب وتحطيم نشيد الاغتراب وكل ما
 هو معاد للإنسان من أجل الإنسان وقيمه ومثله وتاريخه
 وحضارته، بعيداً عن انكسارات التاريخ، فتارة يتواصل الحب،
 وتارة تتواصل المحاولة لكل ما هو شاذ وسليبي وعدواني في
 الحياة وتارة يتواصلان معاً عبر انفراد المفارقة الوحشة للضمير
 وللروح وللوجدان أن الى يصل الأمر في النهاية إلى القرار
 الأخير بعد محاكمته

لقد كنت أعرف ان الجماهير

ليست تمام على الظلم

قد كنت أعرف

أن ليس يحكم هذا الوجود الثبات (٤٦).

ويتواصل النشيد هادراً تارة ومشرقاً عذباً تارة أخرى وناتحا
 مرصعا بنجوم السماء وبدمعات الوجد والشفق لتكتسب المفارقة
 عبر كل ذلك انسكاباً طفولياً في الطفولة التي يتركها شاعرنا في
 حالة عناق مع المفارقة الذي يسمى بين فينة وأخرى الى تحليلها
 فتارة يصور المشهد من الداخل، وتارة لأخرى يرى المشهد
 الفلسطيني من الخارج ثم عودة للتاريخ ..الى أن ينتهي به المطاف
 في نهاية القصيدة على أجنحة ترنيمة الطفولة .

أقول لكم -أيها الصبية الوداعون وقد

هبط الزمن الصعب -أن تحفروا غرف

الدرس في الصخر

أن تبصروا بعيون البنادق كل المشاق (٤٧)

انتشار في المدى ومعانقة الحزن

وباحتصار أن «حوارية الحزن الولد» تجسد حالة انتشار في
 المدى المفتوح معانقة الحزن العربي عبر دهاليز الاغتراب ثم
 اغتراب الاغتراب الذي يصل المفارقة بسخرية الواقع ومحاولة
 تطليل كل منهما في المعاناة التي لا تنجو، ابداً، من المحاكمة
 ولغة الانتقام ..تأسيساً على عودة للتاريخ وتجاريه ويتواصل
 الرمز في منهج جدلية السخرية من الموعد الى أن يدخل حين
 الاسطورة والسفر فيها الا ان الرضى والتحصي كلازمة دائمة
 تظل ترافق هذه المعاني كالإيقاع في اللحن الموسيقي وبعد كل هذا
 وتعرية الواقع أيضاً يتم اللجوء الى فاطمة = فلسطين التي بدورها
 تقوده من يديه فاردة أعضان روحه الى حيز التنبؤ بثورة أطفال
 الحجارة .

وحاولت أرسم صورة شعب شرد

تصويره فنياً عبر اللفظ، لغة شاعرنا بكل زخمها وألقها وانفتاحها على للعاصرة والآث الحكي وهذا طبعاً قاد الى الاسطورة بمعناها الشامل وأبدت لغة حوار مع الأشياء الى الأشياء كما هو حاصل في

ما قام تموز القتل

ولم يزايلني الجفاف

ولم يجيء عيسى الخلف

لم يجيء يوم الحساب

لم تهزم الأشياء

بعد رحيلك الشوي

لم تصغر ولم تكبر

وظلت كالتسوال بلا جواب (٥٠)

ويظل يبض هذا الحب كاحتمالات لحالات وجع واشدها عبر دهاليز الضياع في الحب، وهو ضياع أخاذ، انه ضياع الوجود

ألم يكن قيس موجوداً في امر ساعات ضياعه

بعد ارتحالك لم يمت قيس

وليلي لم تزل في السوق

تستجدي عور خيامه

وعلى صفائرها بساطير الجنود

العربي يغفل بالذهاب .

لم ينتخ الشرفاء

بعد رحيلك الشوي

ليلي تستجير ولا تجار

وصدرها العربي يزرع بالخراب (٥١)

وتتوالى إيهات البرح الشعري والصوغ متعدد الأشكال في مجموعة شاعرنا د. عبداللطيف علّ «قصائد حب لا يعرف الرحمة، لتشكل اختزالاً واضحاً لتجربته الشعرية السابقة عنها، وترسم كذلك أفاق وسيل انحرافات أخرى سلتحظها فيما بعد خاصة لجهة تكثيف المفارقة والاغتراب كما في ديوان «الحسن بن زريق مازال يرحل». وفي ديوان «بيان العار والرجوع» بشكل عام. وإن تتكثف المفردة الشعرية وتخرج عن الأطار التقليدي للمعنى المحدد لها فإننا نلاحظ هذا متجسداً بوضوح جلي بل وأكثر من ذلك يصل الى درجة اللغز كما في قصيدة جديدة عن رحيل قديم. انها قصيدة ملفزة ..موحية تنتشر كما المطر على أطراف

اثواب الرحيل . وهي تجسد كذلك صمود المكان امام تقلب الانسان وتقلقه. وينطلق فيها من التصوير لحالة غير محسوسة أو مجسمة في الواقع «الأم» ثم ينتقل الى المحسوس، ثم الى صمود المكان:

بعد ارتحالك،

ما تغير شكل قريتنا

ولا شكل الروابي . (٥٢)

ثم يعود الى المحسوس غير المجرّد وعبر الطبيعة «الطير» ثم الانكفاء الى الماضي ودرس وتحليل التجربة

«لم أرتكب أمّا

ولم أكفر

ولم أسهر

ولم أحلم بوحدة

وما أنكرت ما بي» (٥٣)

انه حقاً حب صاقق، متفجر، مميّث، انه حقاً حب لا يعرف الرحمة ذاك الحب الذي يترك ضربته كبقع زرقاء، وحمراء تحت الجلد وفوق الجلد فوق حاجبي العيون وعلى الحياة، انه حب يصعق كضربة الكهرباء. وبرصاصة واحدة .

ما أعذب هذا الحب وما أعقته واقساه ولكننا نعيشه مع شاعرنا حتى آخر نامة فيه، ربما لم يحتل قلبه هذا الحب، لذلك وقف قلب شاعرنا فجأة وهو في غمرة عطائه وهيمانه وهيجه في هذا الحب الجنوني الأخاذ ولكن قبل أن يقف القلب ..وتجف العروق انه أعطانا صوراً وملامح وتفاصيل هذا الحب تارة مكتوبة بالخط على جدران القلب، وتارة أخرى مكتوبة بالدم على جدران الروح وتارة أخرى مكتوبة بالفحم الأسود المحروق على جدران الزنانات . انه حب لا يعرف الرحمة ينقاد فيه المرء، أو يجد نفسه منقاداً دونما أدنى تساؤل، انه أشبه بالضربة الصوقية والارتباط الروحي الكلي بحالة هيمن، حالة حب تصل الى حدود النشوة القصوى حتى في سؤال العذاب

ونحنني بالحـب نـشـفـت قـلـبي

زمليني انضدت ذفء المودة ..

انت في يقظتي حضور أرحبا

وعلى الليل شطّ عكا الخلد (٥٤)

فلنتأمل هذه الصورة المشرقة . هذه الصورة التي تظلل موازين

ويدب الحنين بأهدابها

المتجاثرة

تعود محملة بالقصائد والنقط

والبلح الزر، تصرخ :

أن البلاد السبية، مثل النساء

السبية، حبلن بأطفاها الواعدين . (٥٦)

فالأشياء والطيور والإنسان كلها تدخل حين الغتراب للتجسد في الواقع .. أو لمحاولة التوازن في الواقع، لم يقل أرست فيشر في كتابه «ضرورة الفن» ان الفن يعطي توازناً حقيقياً للإنسان كي يستمر في الحياة. ويؤكد أيضاً أن الفيلسوف الألماني جيته لو لم يتجر بطر الرواية «فارت» في نهايتها، لأنشور هو فعلاً في الواقع .. لذلك عندما تهاجر طيور فلسطين تحمل الامازيج في المناقير والحنين في الاهداب حتى تستطيع أن تعيش، إذن اغترابها مشروط بالامازيج في المناقير والحنين. وكأنها فضاءها الذي تعيش فيه . مظماً أن فلسطين بأمازيجها وحنينها فضاء شاعرنا الاول والاخير.

خاتمة

من العسير بمكان على الناقد استحضار كل الخطوط بتعددتها وتشابكها في قصيدة الشاعر د. عبد اللطيف عقل، في دراسة واحدة انه شاعر مسكون بمجموعة شعراء، وقصيدة قد هضمت عشرات القصائد في جوفها الا اننا كاستكشاف سريع لحظ ان البنية الايقاعية لقصيدة شاعرنا مشحونة الى أقصى مدى بأجراس موسيقية قصيرة التفعيلة تلك التي نشأت في نهاية الاربعينات واستمرت حتى يومنا هذا وكانت قد اكتسبت زخماً هائلاً وكبيراً وتعددت لأصوات الايقاعات في رحلة الستينات التي اعطت النماذج الشعرية العربية الاولى أو ما اصطلح النقد على تسميتهم «الرواد». رغم انه لا زيادة في الشعر لانه وبكل بساطة قد يقول شاعر من خارج دائرة الرواد «إنني لأت بما لم تستطعه الاولات» من هنا يعتبر شعر د. عبد اللطيف قد حمل جديداً وتجديداً في البنية الايقاعية لقصيدة الستينات إذ طورها داخل رؤيته الشعرية في مضمون اساسيين .

الاول على الصعيد الشكلاني : إذ انه غد السير دؤوباً في تنشيط

روحية الايقاع

هلا بالغضب

وعصر الحب

وضعية الجغرافيا حينما يمتد جسد العاشق من البقطة .. الى الليل ومن حضور أريحا .. الى شط عكا هنا تتوالد حالة تماهي مادي مع جغرافيا الوطن .. مع الغتراب كمعطى دلالي ووجودي لهوية تمتد من البقطة بكامل معرفيتها الى الليل بكل لحلامه وآماله وامانيه ثم تمتد ايضاً من حضور أريحا، أريحا للواقفة بكل ألقها ولمعانها .. الى شط عكا التي هي موضع الرأس «المعدة» هنا اكتمل الجسد من أريحا الى عكا ان بيان واضح وصريح بيان لا لبس فيه ولا يراد له تفسير .

لكن معادلة شاعرنا الابداعية لم تغلت من يده خيوطها أبداً وظل اميا لها وصادقا في رسم معالمها ونسج خيوطها مهما تعددت الافكار والمواضيع المطروحة داخل النص الشعري .. فالاغتراب وصل ذروته في النص الشعري لدى شاعرنا واعتقد انه كان كذلك في الواقع، رغم انني لم اتل شرف معايشته في الوطن، الامر الذي حتم عليه ان يقرده مجموعة شعرية بكاملها لتصوير حالة الاغتراب هذه «الحسن بن زريق مازال يرحل» وذلك عبر استحضاره الاسطورة البغدادي للحسن بن زريق، ولكن شاعرنا خلق تماهياً بين ذاته وذات الاسطورة تماهياً انتشر من الذات الفردية الى ذوات المجموع وأطرها «أي الاسطورة» وحاكها كما عاشها هو، لا كما عاشها «الحسن بن زريق» وهنا تكمن براعته في توظيف الاسطورة، اسطوره هي التي اخذت معاني ودلالات كان اغتراب الحسن بن زريق البغدادي جزءاً يسيراً من اغتراب عبد اللطيف عقل الفلسطيني

فيا وجه أمي المغمس بالوقت

والطين، قل لي، متى كنت هذي

التجاعيد، كيف أتلك الغوايات

من أين جاءك

هذا الحوار؟! (٥٥)

لقد كان اغتراب الحسن بن زريق البغدادي عن المكان وعن الحبيبة .. ولكن غياب عبد اللطيف الفلسطيني كان عن كل شيء، ليتجسد في كل شيء، أيضاً لنسمع

تهاجر بعض العصفار

قبل الصبح

وتحمل أوطانها في المناقير زهواً

تقول اهازيجها

والنساء اللعب (٥٧)

فكانت تحس ان حساً ايقاعيا خاصا في عروق الكلمات، لاهو من ارث الايقاع الستيني تماما ولا هو من ارث العمود الشعري للمخليل بن أحمد الغراميدي تماما، انه في نقطة وسطى بين الايقاعين، وكأنه يتوافق مع الايقاع السماعي الخفيف في الموسيقى. وللملمح الثاني هو الذي نما وترعرع في مسيرة د. عبد اللطيف عقل الشعرية داخل بنية المضمون بحيث ان مفردة واحدة مثل «هلا» تأخذ عدة معانٍ وسياقات في احياءات الصوغ قد «هلا» الذي للغضب، هي ليست ذات اله «هلا» التي تخص عصير العنب وهذه الثانية، تختلف في معناها عن معنى اله «هلا» التي تخص النساء اللعب. وكان كل هلا منهن انفردت بمستوى معين من الجدية، هذا المستوى تدرج من مستوى الغضب وهو المستوى العالي، ثم الاوسط في عصير العنب ثم المستوى الخفيف الاقرب للمرح والحذقة في النساء اللعب. هذا التجديد في اعطاء المفردة الشعرية دلالات غير محددة يدخل النص الشعري، لشاعرنا بعامة في حيز الدلالات التجديدية او التحديثية، تلك الدلالات التي تتفتح على مدى واسع من الاحتمالات والمعاني. وذلك بالضرورة يستتبع جدلا في القراءة وتعدد أوجهها لصالح الانساني، والشعري، والفني بامتياز

وفي الاطار ذاته حول تعدد الدلالات في الصوغ الشعري عند شاعرنا د. عبد اللطيف عقل سأوضح الامر بمثال، على نحو أكثر جلاءً لو أخذنا هذا للقطع
هلا بالذي نام في شامة الشام
مندهشا بنساء العراق (٥٨)

كيف يمكن أن نقرأ هذا ^{١٤} للإجابة عن هذا السؤال هناك أكثر من احتماليين للقراءة، فمثلا نستطيع تركيز الصوغ على النحو الآتي، هلا بالندهش الذي نام في شامة الشام وكان مندهشا بنساء العراق، أو هلا بالذي كان مندهشا بنساء العراق ونام في شامة الشام أو: هلا بالذي نام وكان في شامة الشام مندهشا بنساء العراق... الخ

وهذا التعدد الدلالي للصوغ الشعري يفتح أعيننا على قراءات متعددة ومتنوعة وهذا التعدد والتنوع يفضي بنا أولا وحتمًا الى متعة التقصي والبحث التي هي اساسا غاية كل أدب عظيم. وتفتح جدل السؤال أمام فضاء الاحتمالات، هذا الفضاء الذي يحاول

الشاعر دائما وفي كل قصائده ترصيعه بالنجوم اللآلئة العضيئة، ليترك لنا امكانية درجة ضوئها وتطيد ماميتها وابعادها. ولتوضيح جدل المعاني في تعدد الدلالات لنأخذ هذا المثال الآخر يقول شاعرنا

قناديل على الشرفات، غازلها

نسيم الليل، فضت من بكارتها

بكارتها وأغوت شعرها الاشواك (٥٩)

لنرى الى تعدد القراءات والاحتمالات المرئية في المقطع

أولا : قناديل، فضت بكارتها بكارتها

على الشرفات في نسيم الليل،

وأغوت شعرها الاشواك

ثانيا : قناديل غازلها نسيم الليل

على الشرفات التي فضت من بكارتها

بكارتها وأغوت شعرها الاشواك

ثالثا : قناديل أغوت شعرها الاشواك

غازلها نسيم الليل، فضت من بكارتها

بكارتها على الشرفات .

رابعا : قناديل على الشرفات

التي فضت من بكارتها

بكارتها في نسيم الليل

وأغوت شعرها الاشواك ... الخ

إنها تعددية ناضجة تفتح باب السؤال على مصراعيه ليضم بدوره عددا من الاسئلة المعلقة والمحيرة التي إذا ما أخضعت بالتفصيل عبر دراسات نقدية مطولة، فإنها تفتح السبيل واسعا لقراءة ليس شعر د. عبد اللطيف عقل وحسب- وإنما قراءة الشعر الفلسطيني برمته .

لكن هذه التعددية في التناسية الشعرية عند شاعرنا ينسكب في روحها الى التجربة ووجه المعاناة وحرارة الروح تلك الوثابة الى ابعد من حيزها المعطى زمانيا ومكانيا لتفجر الاسئلة الكبيرة والمعلقة بشيء من الفلسفة وشيء من الروح بالاضافة إلى الكثير من المعاناة والشعر لتجسد لنا العالم في شعر عبد اللطيف عقل كما ينبغي ان يكون وليس كما هو كائن
ثمة شيء آخر على غاية في الاهمية في شعر د. عبد اللطيف عقل وهذا يتجسد في جل نتاجه الشعري وهو انجرافه وانحيازه الى

استخدام المفردات العامة هذا الاستخدام، حتى لا يفهم على غير المقصود منه لقد جاء بوجهين . الأول: انه استخدمها لاعطاء معنى شعبي للمصني، في اللغة المحكية ثوباً لغويًا جديدًا أو أنيقاً وبالتالي اكسبه الحياة لأمد طويل قادم . أما الوجه الثاني : فإنه استخدم المفردات العامية لتطوير المعنى والمبنى إضافة لشكلانيته كلفة في النص الشعري مثل (عفر وجهي) (يدلع العطر) (ادلحي شوهاتك في خلقي، وبذلك قد اعطاها دما وتبضا جديدين للاستعرارية والتواصل، لأننا كما نظم جميعا أن الكثير من المفردات العامية والتي لها أساس في اللغة الفصحى إذا ما اعطيت صوغا خاصا وسيكا جديداً مثل ما هو متوافر عند شاعرنا فإن مفاصلها تتخضب وتقف مع السنين .

الهوامش والمصادر

- ١- وايم رايم، النص الأدبي من الظاهرية، ترجمة د. يوريل يوسف عزيز، دار الامون للترجمة والنشر ووزارة الثقافة والإعلام بقداد . (ط١) ص ١٧ .
- ٢- المصدر ذاته ص ١٩
- ٣- ابو ديب، كمال، الواحد والمقدر النبئية المعرفية والعلاقة بين النص والعام، مجلد الخامس عشر العدد الثاني صيف ١٩٩٦ -الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٤٢
- ٤- تحرة الوجود والكتابة عند التوحدي . سالم حميش، فصول للجلد الرابع عشر، العدد الثالث حريف ١٩٩٥ ص ٦٢ .
- ٥-شواطين القمر، منشورات مكتبة الحياة بيروت ١٩٦٤
- ٦- اعاني القمة والقاع منشورات مطبعة الحكيم -الناصرة ١٩٧٣
- ٧- هي أو الموت،الناصرة ١٩٧٣ ط١
- ٨-قصائد عن حب لا يعرف الرجمة، عمان مكتبة بروهمة ١٩٩٠
- ٩- الأطفال بطرادوس الجرادلم تمكن من الحصول على هذه المجموعة رغم البحث المتواصل، واتصالي ببائلة الشاعر التي وافقتي مشكورة ستاجه .
- ١٠- حوارية الحزن الواحد، منشورات مؤسسة العودة، المكتب الفلسطيني للخدمات الصحفية -القدس ١٩٨٥
- ١١-الحسن بن زريق ما زال يرحل مطولة شعرية، منشورات الراء القدس ١٩٨٦
- ١٢- بيان العار والرجوع اتحاد الكتاب الفلسطينيين -القدس ١٩٩٢ .
- ١٣- مجموعة وهي أو الموت، مصدر سبق ذكره ص ٩
- ١٤-مصدر سبق ذكره ص ١١ .
- ١٥-مصدر سبق ذكره ص ١٥
- ١٦-هي أو الموت، ص ١٥ .
- ١٧-هي أو الموت، ص ٢٣-٢٤ .
- ١٨-هي أو الموت، ص ٢٥
- ١٩-هي أو الموت، ص (٢٠-٢١)
- ٢٠-هي أو الموت، ص (٢٦-٢٧)
- ٢١-هي أو الموت، ص (١١)

٢٢-هي أو الموت، ص (٦٦-٦٧)

٢٣-هي أو الموت، ص (٧١).

٢٤-محسن طميش، «مدخل تأصيلية لرؤية النص الشعري» فصول مجلة النقد الأدبي للمجلد الخامس عشر العدد الثاني صيف ١٩٩٦ ص ٢٥ .

٢٥- د. عبد التلطف «حوارية الحزن الواحد، منشورات مؤسسة العوري للمكتب الفلسطيني للخدمات الصحفية -القدس ص ١٩-٢٠

٢٦- «حوارية الحزن الواحد، المصدر نفسه ص ٢١ .

٢٧- «حوارية الحزن الواحد،المصدر نفسه ص ٢٢

٢٨- «حوارية الحزن الواحد،المصدر نفسه ص ٤٤-٤٥

٢٩- «حوارية الحزن الواحد، المصدر نفسه ص ٥٢ .

٣٠- «حوارية الحزن الواحد، المصدر نفسه ص ٥٥ .

٣١- «حوارية الحزن الواحد، المصدر نفسه ص ٥٦-٥٧ .

٣٢- «حوارية الحزن الواحد، المصدر نفسه ص ٦٢

٣٣- «حوارية الحزن الواحد،المصدر نفسه ص ٥٧ .

٣٤- «حوارية الحزن الواحد،المصدر نفسه ص ٦٨-٦٩

٣٥- «حوارية الحزن الواحد،المصدر نفسه ص ٧١-٧٢

٣٦- «حوارية الحزن الواحد، المصدر نفسه ص ٧٤

٣٧- «حوارية الحزن الواحد، المصدر نفسه ص ٧٩-٨٠

٣٨- «حوارية الحزن الواحد،ص ٨٧

٣٩- «حوارية الحزن الواحد،ص ٨٨

٤٠- «حوارية الحزن الواحد،ص ٩٤

٤١- «حوارية الحزن الواحد،

٤٢- «حوارية الحزن الواحد، ص ٩٩

٤٣- «حوارية الحزن الواحد، ص ١٠٥ .

٤٤- «حوارية الحزن الواحد، ص ١٠٧ .

٤٥- «حوارية الحزن الواحد، ص ١١٢

٤٦- «حوارية الحزن الواحد، ص ١٢٨

٤٧- «حوارية الحزن الواحد، ص ١٤٦

٤٨- «حوارية الحزن الواحد، ص ١٦٥

٤٩- «قصائد عن حب لا يعرف الرجمة، مصدر سبق ذكره ص ٥٠-٥٢ .

٥٠- «قصائد عن حب لا يعرف الرجمة، مصدر سبق ذكره ص ٦١

٥١- «قصائد عن حب لا يعرف الرجمة، مصدر سبق ذكره ص ٣٢

٥٢- «قصائد عن حب لا يعرف الرجمة، مصدر سبق ذكره ص ٣٠

٥٣- «قصائد عن حب لا يعرف الرجمة، مصدر سبق ذكره ص ٥٥-٥٦

٥٤- «الحسن بن زريق ما زال يرحل مصدر سبق ذكره ص ٤٨

٥٥- «الحسن بن زريق ما زال يرحل مصدر سبق ذكره ص ٤٩-٥٠

٥٦- «الحسن بن زريق ما زال يرحل مصدر سبق ذكره ص ٤٠

٥٧- «الحسن بن زريق ما زال يرحل مصدر سبق ذكره ص ٤٧ .

٥٨- «الحسن بن زريق ما زال يرحل مصدر سبق ذكره ص ١٢١ .

مشاغل العلماء العمانيين

خالد العزري

خافيا على قطاع كبير من الباحثين والمهتمين بملاحظة الخطابات السائدة اليوم في العالم العربي عموما، وفي المشرق العربي خاصة، وفي منطقة الخليج على نحو أخص؛ العودة الاستهلاكية إلى استلهاج التاريخ ومفرداته، تبركا ودعاية وثورة أحيانا، وهو استلهاج تحفزه عوامل عديدة منها سياسي واقتصادي وأحيانا فكري من نحو ما نلاحظه من تركيز على ما يدعى بخطاب «الهوية» في مواجهة خطاب «العولمة» على سبيل المثال، وهي خطابات يستدعيها ويشحذها بصورة أكثر وضوحا الخطاب الإعلامي العربي. وتنشد في التراث (بصورته الشمولية الرائدة أو المقاومة) عنصر جذب ومفتاح نضال، والتراث، حمّال أوجه، وهو طيع الاستخدام داخل المنظومات المغلفة. خاصة حين يكون التراث مادة بكرة لم تدرس دراسة نقدية، ولم يطلها النقاش الجاد.

المسألة انمكاسا حقيقيا للصبرورة التاريخية التي مرّ بها. في الواقع لا يمكن مطلقا مقارنة تراث ضخم كالتراث العماني من دون الأخذ بالمناهج التي أتاحتها العلوم المعاصرة، ومن دون التخلي عن النظرة الساحرة التي طبعت معظم المحاولات السابقة. لنبدأ أولا وبصورة إجمالية سريعة النظر في بعض إشكاليات تناول التراث في عمان.

أولا: إشكاليات البحث في التراث العماني،

علينا أن نقر أولا بأن لعمان تاريخا ممتدا وعميقا، وأن عمان قطر تاريخي بكل ما توحى الكلمة من دلالات اجتماعية ونفسية وسياسية وفكرية وما تحمل من مخيال شعبي عارم، لكن في مقابل هذا الاعتراف علينا كذلك أن نميز بين التواريخ التي عرفتها عمان. كما أن علينا أن نميز بين ما كتب من تاريخ وبين ما أعمل منه، بين ما

هذا التمهيد يبدو ضروريا للمساعدة في الولوج إلى العالم المجهول والساحر والخلاب (وفق المفهوم الأركوني) للتراث في بلد مثل عمان، يفخر على الدوام بترائه وبتاريخه وهو تاريخ متجزر، لذلك يستعاد اليوم بسحره وفنتته بمناسبة ومن دونها، وليس أدل على ذلك من عديد الندوات والفعاليات التي تعقد على فترات هنا أو هناك، وهي فعاليات كان يمكن لها الإسهام في البدء بقراءة التراث العماني بصورة عصرية ناضجة بدلا من جعله مناسبة احتفالية لا تخرج عن النطاق الرسمي والإعلامي، مقارنة التراث بهذه الصورة تعني بداية تعميق الجهل به، وزيادة محاصرته في الذوب النفعي البحث إذ استحضاره في الغالب لا يبعد أن يكون ضربا من التخيلات والإستهامات اللاشعورية من دون أن تكون

* كاتب من سلطنة عمان

تتجه إليه الأنظار وبين ما حجبته أو أهملته قرون من الزمن والكتابات، بين التاريخ السياسي وما عداه من تواريخ. هذه إشكالية أولى تتلخص في الخلط الواضح بين التاريخ، فقيما كتب - على سبيل المثال - رغم أهميته لا نكاد نجد منه سوى القليل جدا وربما النادر من تاريخ اجتماعي ومن بحث في أصول الأشياء والظواهر والمعتقدات والملبس وشؤون الحياة المختلفة .

الإشكالية الثانية : تتمثل في ضرورة العمل على زحزحة سوء الفهم الذي ترتب على النظرة الشمولية والديماغوجية إلى التاريخ في عمان، وهي نظرة كرسها كتابات وخطب ومنابر متعددة، ومن ثم فإن البداية التصحيحية للقراءة إذ ما أريد لها أن تستقيم فإن علينا إعادة قراءة الأصول والمنابت وتصحيح المفاهيم والنظريات السائدة .

إن بكل أسف عملت كتابات عديدة عرفتها للمرحلة الحالية على تكريس المفهوم السياسي للتاريخ، فالتاريخ وفق هذا المفهوم ليس سوى خادم للسياسة، بهذا المعنى تم ويتم انتقاء المواضيع الدراسية في المناهج المدرسية والجامعية، بل وفي الندوات التي تعقد على فترات متباعدة، وذات الأمر ينطبق على القنوات الإعلامية المختلفة (تلفاز، صحف ... الخ)، بل إن بعض الأساتذة الذين قدموا إلى عمان لم يجدوا أسهل من التاريخ كمادة للدراسة، والنتيجة التي تحققت من جراء هذا الاستسهال أدت بدورها إلى خليط عجيب ومشوه من «الدراسات» بل أدى هذا الاستخدام النفعي إلى تكريس الاعتقادات السابقة وتأخير البدء في الدراسات النقدية المعمقة لما خلفه الأسلاف.

الإشكالية الثالثة: ضرورة الفصل المنهجي بين «التراث» و«التاريخ»، ف«التاريخ» ليس سوى أحد مفاصل التراث في عمان، أما الصورة التي يتم التعامل بها مع الثقافة في عمان فهي أن التاريخ هو الدين والتراث، وأن التراث والدين هما التاريخ، وأن الدين هو التراث والتاريخ، إنه خلط غريب لا يمكن معه لأية دراسة محدثة أن تحقق أي إسهام معرفي مطلقا، هذا الخلط يعيدنا إلى الخلف قرونا عديدة، حين كانت الكتابة عبارة عن تجميع لروايات متعددة في أغراض متعددة في مؤلف واحد. الإشكالية الرابعة : يمثلها الكم الهائل من المؤلفات

العمانية التي ما تزال إلى اليوم دون طباعة، وما طبع منها يحتاج إلى تحقيق منهجي حديث، إذ بدون المنهجية المعاصرة لا يمكن بحال اكتشاف الوعي التاريخي هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن ما طبع منها لم يعرف القراءة النقدية مطلقا، فالمؤلفات التاريخية العمانية - على سبيل المثال - تحوي بالإضافة إلى الأحداث وتواريخها ونوازل الدهر، مواد أدبية وفقهية واجتماعية شديدة التداخل والتعقيد، وهي بهذا المعنى أقرب إلى المؤلفات الموسوعية الجامعة، والعكس صحيح كذلك : إذ تضم المؤلفات غير التاريخية مسائل تاريخية قد لا تكون متوافرة في المؤلفات التاريخية ذاتها، القضية في الأساس كما يوضحها العروبي متعلقة بالوثيقة المكتوبة، فالمؤرخ هو أحد المتعاملين معها وليس المتعامل الوحيد، هذا يعني ضمنا أن المؤرخ المحترف المتخصص لا يملك بالضرورة الوعي التاريخي، قد يؤلف الإخباري الكتب العديدة في شؤون الماضي ومع ذلك يفشل في اكتشاف ذلك الوعي، والوعي بالتاريخية لا يكتب إلا بعد مقارنة المناهج المستعملة في العلوم الإنسانية وضمونها التاريخ، ونقدنا نقداً دقيقاً وإفياً «يمثل العروبي لكلامه بالقول «لنأخذ أي كتاب عن تاريخ أي بلد، نجد فيه قسما متعلقا بالآركيولوجيا وهو علم قائم بذاته، ثم قسما مبنيا على الوثائق المكتوبة، حسب المنهج الذي نتكلم عليه، ثم قسما متعلقا بالدراسات الاقتصادية التي تخضع لعلم خاص ... الخ.لكن القارئ عندما يتصفح الكتاب لا ينتبه إلى هذه المفارقة في أساليب البحث ويظن أن المعلومات حول الماضي كلها على مستوى واحد، بل قد يحصل أن المؤلف نفسه لا يمي هذه الظاهرة فيرتكب أخطاء استنتاجية» (١).

الإشكالية الخامسة : من يطالع المؤلفات العمانية يتعمق سيلاظح أن الوراثة الديني المحض كان الباعث الأول على تأليف معظمها بتنوعها وتعدد تصنيفاتها، إنها مؤلفات قصد منها خدمة العقيدة وحدها باعتبار أن الحفاظ عليها كان هدفا للحافظ على الكيان القومي، تماما كما فعل المؤلفون المسلمون في القرون الهجرية الأولى، هذا بدوره يحيلنا إلى ملاحظتين هامتين :

الأولى : أن تلك الكتابات ليست بالضرورة خالية من توجهات كتابتها، في الواقع هي لا تروم إلا أن تكون كذلك ومن ثم فإنها على الأرجح مؤلفات ناقصة وغير طيبة

— أن الفارق الزمني يمحي ومن ثم يصبح الأموات
معاصرين لنا نستشيرهم ونحاورهم في أشياء مستجدة لا
يمكن أن يكون لهم فيها رأي .

— أننا نتولى شيئا فشيئا منطلق الكشف، يقول لسان
الباحث : أنا وحدي أفهم مقصد ابن خلدون بل أفهم ما أراد
قوله ولم يستطع .

هكذا يضع لنا العروى النتيجة التالية فـ«الحد الفاصل
بين الفكر التاريخي وبين غيره هو رفضه للكشف
ومعاصرة الأموات للأحياء، يرفض أن يضع الدارس نفسه
في نفس الطليعة مع كاتب من كتاب الماضي ويدعي أن
بينهما تفاهما تلقائيا» ٢.

الثراث العماني يشمل كذلك المعتقدات والممارسات
التي كانت موجودة، والبحث في هذا الجانب على قدر كبير
من الأهمية إذا ما أريد البدء في بناء فكر بعيد عن
الممارسات والطقوس الاجتماعية والتربوية الخاطئة

هذه هي باختصار وتكليف مجمل الإشكاليات التي
ينبغي للدارس الحديث وهو يتعرض للحاضر والماضي
في عمان بدراسته أن يلتفت إليها وألا يخطأها دون تأمل
دقيق

مشاغل العلماء العمانيين (محاولة لتأمل) ،

تشكل القائمة التي أصدرتها وزارة الثراث القومي
والثقافة عام ١٩٩٧ نموذجاً معقولا - رغم ما تتضمنه
من قصور - لمطالعة الجوانب الفكرية التي عني بها
العمانيون، فالقائمة تتضمن ستمائة وسبعة وستين
عنوانا، تتنوع بين جزء واحد، وجزءين، وثلاثة ... ويصل
بعضها إلى تسعين جزءا، وقد تضمنتها تصنيفات على
الترتيب :

أولا : كتب التفسير

ثانيا : كتب الفقه

ثالثا : كتب التاريخ

رابعا : كتب الأدب

خامسا : سلسلة تراثنا

سادسا : سلسلة دراسات

سابعا : كتب الطب

ثامنا : كتب الفلك

تاسعا : كتب البيئة .

وفق ما سبق يمكن لنا ترتيب العلوم المذكورة للتمكين

القراءة كما يتوهم بعضهم، نجد - على سبيل المثال - أن
أقدم مؤلف حاول تقصي الأحداث التاريخية في عمان،
وأعني به كتاب «كشف اللغة الجامع لأخبار الأمة» قد
حدد له مؤلفه المنهج التأليفي الذي يقصده بقوله: وجعلته
في ظاهره في القصص والأخبار، وباطنه في المذهب
المختار هذا هو المؤلف الذي نقل عنه اللاحقون، إنه يمثل
أهم المصادر التاريخية العمانية، علينا أن نعرف كذلك أن
هذا المؤلف تمت كتابته في القرن الثامن عشر للميلاد، ولا
يختلف الأمر مع كل من الشيوخ السالمي (توفي في عام
١٩١٤هـ) ولاحقه السيابي (توفي في ثمانينات القرن
العشرين) في مؤلفيهما «تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان»،
«عمان عبر التاريخ» إذ يحدد الشيخ السالمي بوضوح
شديد سبب تأليفه للتحفة، ذلك أن : «العدل وسيرة الفضل
في عمان أكثر وجودا بعد الصحابة من سائر الأمصار،
تشوقت نفسي إلى كتابة ما أمكنني الوقوف عليه من آثار
أئمة الهدى، ليعرف سيرتهم الجاهل بهم، وليلقيني بها
الطالب لأفهم، ويوضح الشيخ السيابي هدفه من التأليف
بالتعليق على مقدمة الشيخ السالمي الذي سينقل عنه
بشكل حرفي أكثر الأحداث فترى هذا العالم الجليل يجعل
من علم التاريخ مما يعين على الاقتداء بالصلحاء، وذلك
أفضل ما يرشد الإنسان إلى الأعمال الصالحات، بينما
يكتب ابن رزيق مؤلفه «الفتح المبين في سيرة السادة
البيوسعيين» يطلب من السيد حمد بن مولانا سالم بن
سلطان بن الإمام أحمد بن سعيد وذلك لـ«أشرح له ما
سمعته وحفظته عن أهل المعرفة بالأنساب والأخبار
المطابقة للصواب عن نسب الإمام الحמיד أحمد بن سعيد،
وما جرى في سيرته الجليلة ومملكته العلية، من القضية
الرضية».

الثانية . التي يتوجب علينا عدم إغفالها ونحن نتحدث
عن الثراث والتاريخ العماني تتمثل في البعد الزمني
للحقائق التاريخية عن زمن تدوينها، فيقدر ما يتعدى المراه
عن عصر المؤلف بقدر ما تضيق أفكاره ويصعب فهم
أقواله على وجهها الكامل، لأن كل قول صريح يخفي أقوالا
ضمنية بديهية وهذه هي التي تضيق مع ذهاب الأجيال ...
فالحقيقة التاريخية كالحقيقة العلمية تبتعد أمامنا بقدر
ما نلاحظها، لكن المهم هو بالضبط الحرص على الملاحظة
— كما يرى العروى الأمر الذي يصل به إلى استنتاج:

من فهمها بصورة أكثر وضوحا على النحو الآتي :

- كتب التفسير : ٣
- كتب الفقه : ٥٥٠
- كتب التاريخ : ٧٣٠
- كتب الأدب : ٤٨٠
- سلسلة تراثنا : ٦٩
- سلسلة الدراسات : ٥
- كتب الطب : ٦
- كتب الفلك : ١٢٠
- كتب البيئة : ١٠
- المجموع : ٦٦٧

بصورة ما إلى واقع الثقافة اليوم حيث إن تراثا مهما يدار من قبل موظفين إداريين لا علاقة لهم بضرورات ومقتضيات التصنيفات المعاصرة.

إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الملاحظات السابقة يمكن لنا الاعتماد بصورة أكثر دقة على القائمة ذاتها لننوّع أكثر قيما طرحته القائمة من مشاغل واهتمامات للعلماء العمانيين. كيف ذلك ؟

أولا : في الوقت الذي تطرح فيه القائمة أربعمئة وخمسين مؤلفا فقهيا، وهو عدد هائل بشكل ما نسبتبه ٦٧,٤ ٪ بعض هذه المؤلفات تصل أجزاءها إلى تسعين جزءا، وبعضها الآخر أربعين جزءا كما يوضحها الجدول التالي :

التمثيل عليها	عدد الملفات	عدد الأجزاء
بيان الشرع	١	أكثر من ٩٠ جزءا
المصنف	١	أكثر من ٤٠ جزءا
الضياء، منهج الطالبين، معارج الآمال	٦	بين ٢٢ و ١٦ جزءا
الذهب، غاية المأمول، لباب الآثار سلاسل	٨	بين ١٥ و ٨ أجزاء
إرشاد الأنعام، الجامع الجامع المفيد، جامع الجوهر	٥	بين ٧ و ٥ أجزاء

فإن نسبة المؤلفات الأدبية لا تصل إلى أكثر من ١١ ٪، ونسبة الكتب التاريخية إلى حوالي ١١ ٪.

ثانيا: تضم القائمة ثلاثة وسبعين مؤلفا، ضمن تصنيف: كتب التاريخ منها عشرة مجلدات هي حصاد ندوة الدراسات العمانية (٣)، وأربعة مجلدات للمؤلف الشيخ سالم بن حمود السيابي الموسوم بـ«عمان عبر التاريخ»، وقد وقف المؤلف بتاريخه إلى بداية عهد حكم أسرة البوسعيد بعمان، وتحديدا إلى عهد السلطان سلطان

هذه الإحصائية يمكنها المساعدة في الوقوف على أهم منجزات العمانيين الفكرية، لكنها لا تعني أنها قائمة جامعة للتراث في عمان، فضلا عن كونها وردت تحت عنوان عريض هو «مطبوعات وزارة التراث ...» ومن ثم فإنها تجمع بين مؤلفات القدماء والمحدثين، هي كذلك لا تحوي سوى قسم من المؤلفات العمانية، إنها تصلح لأن تكون عينة استطلاعية «إن جاء ضمن للنشرة الصادرة عن وزارة التراث ذاتها أن عدد المخطوطات التي: «تمكنت وزارة التراث القومي والثقافة من جمعها يبلغ (٤١٦٦)، أما المخطوطات التي تقدر الوزارة أنها ما زالت موجودة بين يدي الأهالي بحوالي (٣٠.٠٠٠) مخطوط. وبالرغم من وجود هامش كبير لأن تكون كثير من المخطوطات عبارة عن تكرار لمؤلفات بعينها إلا أنه لا يمكننا بحال إلا التسليم بكون جزء مهم من التراث في عمان ما يزال بعيدا عن متناول الباحثين

يمكن لنا الآن التدقيق في القائمة السابقة لنلاحظ :

أولا : أن المؤلفات المطبوعة ليست كلها من تأليف علماء عمانيين فمثلا مؤلفات علم التفسير وكذلك مؤلفات كتب الطب والبيئة وأغلب ما ورد تحت عنوان علم الفلك هي من تأليف غير العمانيين.

ثانيا : إن القائمة تخلط العام بالخاص من حيث الموضوعات، هي بهذا المعنى تقليدية تماما في فهرستها، فهي على سبيل المثال تخلط بين التراث والتاريخ، بين علم الكلام والتاريخ للمذهب الإباضي وعلمائه، وهذا عائد

بن الإمام أحمد بن سعيد، أما بقية المؤلفات فيمكن تقسيمها إلى أربعة أقسام هي :

القسم الأول : وبه أكثر من أربعة عشر مؤلفا، يتناول المذهب الأباضي : علماء، عقيدة ... الخ من تلك المؤلفات الإمام جابر بن زيد وأثاره في الدعوة، وإزالة الوعاء عن أتباع أبي الشعثاء، طلقاء المعهد الرياضي في حلقات المذهب الأباضي، الأباضية بين الفرق الإسلامية، الأزهار الرياضية في أئمة وملوك الأباضية ... الخ.

القسم الثاني : يضم المؤلفات، التي كتبها مستشرقون ورحالة أوروبيون، أغلبهم بريطانيون عاشوا في الهند، وكانوا على صلة بعمان، وبعضهم اهتم بالتاريخ العماني من تلك المؤلفات : البلاد السعيدة، عمان مسيرا ومصيرا، تاريخ عمان، رحلة إلى عمان، رحلة طبيب في الجزيرة العربية، قصر جبرين وكتابات، الكتابة في المساجد العمانية القديمة، ... الخ، وتشكل هذه الكتب القسم الأكبر من المؤلفات الموجودة ضمن تجميع التاريخ

القسم الثالث : المؤلفات، والكتيبات التي تتحدث عن بعض حكام عمان، وأغلبها يتناول سير بعض الحكام الملوك، وأسفارهم، من تلك المؤلفات : الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين، تنزيه الأبصار والأفكار في رحلة سلطان زنجبار، سيرة ناصر بن مرشد، رحلة السلطان خليفة بن حارب إلى أوروبا، عمان والولايات المتحدة ... الخ.

القسم الرابع : ويضم المؤلفات التي تبحث في العادات العمانية، وفي الأمثال والحكم، كما تتحدث عن الأفلاج ووسائل الري في عمان ... الخ، وهي مجموعة قليلة، لكن الملاحظة المهمة في هذا الجانب تكمن في عدم وجود أية دراسة تتناول هذا القسم من التراث، على الرغم من كونه تراثا قريبا من واقع العمانيين

ثالثا : الكتب الأدبية، ويمكن تقسيمها إلى أربعة أقسام،

الأول : يضم دواوين الشعر، إذ تضم القائمة تحت هذا الباب ما يزيد على ستة عشر ديوانا شعريا، بعضها عبارة عن منظومات فقهية في قوالب شعرية، وأغلب تلك الدواوين معنونة بأسماء مؤلفيها من الشعراء، من تلك الدواوين - ديوان ابن رزق، ديوان الستالي، ديوان الغشري، النبهاني، ديوان أبي مسلم البهلاني، الفقه في

إطار الأدب، الدر المنتخب في الفقه والأدب ... الخ ويلاحظ على مطبوعات هذا الجانب غلبة الجانب الفقهي التعليمي، ومنظومات السلوك والتبذل والتقوى.

الثاني : ويتضمن مؤلفات اللغة : النحو، الصرف، العروض، من بين تلك المؤلفات : النغمة الوهيبية في الأصول النحوية، المنهل الصافي في العروض والقوافي، شرح لامية الأفعال ... الخ.

الثالث : يتضمن البحوث التي قدمت حديثا، حول بعض الشخصيات الفكرية، والأدبية في عمان، وهي محاولات بالرغم من أنها أنتجت حديثا في إطار رعاية المنتدى الأدبي التابع لوزارة التراث القومي والثقافة إلا أن جلها موسوم بأسماء بعضها يكاد يتكرر أكثر من مرة في المطبوع الواحد، وأغلبها يقتصر إلى مقومات البحث الحديث. من ذلك مثلا، النبهاني بجهن الانتباع والابتداع، قراءات في فكر الشيخ الخليفي، قراءات في فكر الشيخ السالمي، ... الخ.

الرابع : يتضمن المختصرات، والمختارات، التي جمعها مؤلفون معاصرون من المؤلفات القديمة، من ذلك مثلا، مختارات من الشعر العماني، الموسوعة الميسرة من ديوان الستالي، شرح بلوغ الأمل في المفردات والجمل، خلاصة العمل في شرح بلوغ الأمل ... الخ، وهي كراسات تشبه الحواشي التي عرفت الحضارة الإسلامية في طور ركودها عندما عجز اللاحقون عن الإضافة إلى ما أنتجه السابقون فعمدوا إلى الشروح والحواشي.

رابعا : سلسلة الدراسات، وتضم القائمة تحت هذا العنوان، أربعة كتيبات لا تختلف كثيرا عن سابقتها هي

- (١) الجامعة ومشكلات العصر
- (٢) نظرة على المصادر التاريخية العمانية .
- (٣) من أعلام عمان - صورة مشرقة من حياة الرعيل الأول، جزآن
- (٤) أبو بكر بن دريد الأزدي العماني.

ما الذي يمكننا الخروج به من هذا العرض، والتقسيم للمؤلفات التي تضمنتها القائمة ؟

يبرز التحليل السابق والعرض والتقسيم للمؤلفات نتيجتين مباشرتين .

الأولى : غلبة الاهتمام بالتأليف في علوم الفقه، فالقائمة توضح بجلاء عناية العلماء العمانيين، بهذا الجانب، إذ تبدو القائمة في هذا الجانب متناولة القرون الهجرية منذ القرن

الأول الهجري وإلى وقتنا المعاصر، إذ ترى أغلب المراجع الأباضية خاصة المتأخرة، أن جابر بن زيد المحدث والفقيه (توفي في نهاية القرن الأول الهجري، وهو تابعي(٤))، هو إمام المذهب الأباضي، وأنه ترك ديواناً فقهياً مكتوباً يقدر بعضهم حجمه بصمل أربعة جمال ! لكنه لم يعثر عليه، ويوجد في قائمة وزارة التراث القومي والثقافة كتيب جمعت فيه رسائل الإمام جابر بن زيد، فإذا صح ذلك أمكننا القول بالفعل إن المؤلفات التي تضمها القائمة تتناول القرون الهجرية جميعها، أي أن المؤلفات الفقهية المذكورة في القائمة تشتمل على مؤلفات القرون الخمسة عشر الهجرية (٥)، غطى الرغم من وجود مؤلفات في علوم أخرى إلا أن علم الفقه ظل أكثرها خصوصية من حيث الكم، وهو ما يحيل بالضرورة إلى الكيف، أي إلى الواقع وشروطه الحياتية والمعرفية معاً، ومعنى آخر يمكننا القول: إن العقلية الفقهية ظلت على الدوام مألوفة شروط المعرفة ومنتجاتها في عمان وهو أمر غير مستغرب بالنسبة للباحث اليوم في تاريخ الأفكار، وذلك إذا ما أجبنا بوضوح على ما كان يعنيه علم الفقه لدى القدماء وإذا ما علمنا أن العمل الفقهي قد استغرق خلال القرون الثلاثة الأولى (للهجرة) الطاقات الفكرية لدى الأمة الإسلامية إلى حد لا نظير له، إذ لم يكن المهتمون في هذا الميدان هم علماء الكلام والمحدثون والإدريون فحسب، بل إن علماء اللغة والمؤرخين والأدباء أسهموا بأنصبة في هذه المجموعة من المؤلفات التشريعية وفي مناقشة القضايا التشريعية «كما يرى المستشرق هاملتون جيب (٦)، الفقه بهذا المعنى الذي يذكره جيب لا يعني فقط مسائل الحلال والحرام كما يروج لها اليوم بل يأخذ معنى أكثر شمولية وعمفاً، إنه يمثل منظومة فكرية وعملية كبرى، فهو نتاج متطلبات واقع المرحلة، وهي مرحلة لم تكن فيها العلوم قد قننت وأخذت مفاهيمها المختلفة، من نحو علوم العربية (الآلة)، وعلم التاريخ، وعلم الكلام، والتفسير، والحديث ... الخ، إذ إن العلوم الإسلامية أخذت تتطور كما وكيفا ضمن منظومة التطور التي عرفت الحضارة الإسلامية، وخاصة بعيد بداية حركة الترجمة التي أسسها وأشرف عليها الخليفة العباسي المأمون (تولى الخلافة ما بين ١٩٨ - ٢١٨) .

للأسف الشديد ففي الوقت الذي أخذت فيه المؤلفات الفقهية التي أنتجها المسلمون ذلك المعنى الفكري الموسوعي الأشمل، اقتصرت النظرة لدى جل الذين حاولوا البحث في

النتاج المعرفي للعلماء العمانيين على ثنائية فقه / شريعة، الأمر الذي جعل المؤلفات الفقهية الكبيرة للعلماء العمانيين بعيدة عن أيدي الدارسين المحدثين من جهة، وأسيرة خطابات غير فقهية بخطوطها ويمدلولاتها اللغوية والأنثروبولوجية من جهة ثانية، وهو ما أسهم بدوره في سيادة النظرة الشمولية التبسيطية إلى ذلك التراث وإلى بعد عن متابعة تطوره الزمني الأمر الذي أدى إلى قصور وجهل في إدراك تطور المعرفة في عمان، وهي نظرة ما تزال تسهم بفعالية في تحجيد المحاولات الجادة للبحث في عمق التراث العماني، كما أنها تشرع الباب واسعاً أمام للتناول المجتزئ للمسائل الفقهية من دون أن يكون لها رابط بتاريخ إنتاجها، وبمعرفه المنحى الذي أخذت تدور فيه الكتابة في عمان، ذلك أن ما أطلعتنا عليه القائمة يحفل بالإضافة إلى ما دعي به «علم الفقه» وهو علم مكتوب بكتابات أخرى - وإن بصورة محدودة - في جوانب أخرى من بينها التنجيم وعلوم السحر وعلوم الفلك، وهي علوم أسهمت تاريخياً وما تزال بفعالية على أرض الواقع في عمان وكان لها دورها في تشكيل بنية التفكير في عمان، على أننا نذكر أن ثمة علوماً ما يكن يقرأها الفقه وعلوم الشريعة، الأمر الذي يدفع بالتساؤل عن أصل تلك العلوم وكيف وصلت إلى عمان ولماذا وجدت لها أرضية اجتماعية/ شعبية خصبة جعلتها تتواصل بقوة مظهرها مثل علم الفقه ربما؟ ولماذا في المقابل لم تتمكن علوم مهمة أخرى من تحقيق المستوى ذاته من التقبل والشيوع؟ وقد نتساءل كذلك ونحن نهجل إلى اليوم الإجابة هل حققت هذه العلوم أو تلك تطوراً في مفاهيمها وبنائها ومحاورتها وجدلها مع الواقع في عمان بل وفي خارج عمان؟ (٧)، هذا الحديث يدفع بنا ضرورة إلى البحث في المسائل التي همتشها الكتابات، عن ذلك الارت الضخم من الثقافة الشفاهية الفاعلة، وهو ما يدفعنا كذلك إلى ضرورة الحديث عن الاتجاهات المعرفية التي عرفها العلماء العمانيون وكانت من مشاغلبهم وإلى المدى الذي سمحوا فيه بتعدد العلوم وتجاورها جنباً إلى جنب، وإلى ضرورة إعادة البحث في المدارس والمجالس والدواوين، كما أنه يجعلنا نتساءل عن مدى التواصل والانقطاع داخل الجسد الثقافي / التراثي مع الثقافات والمعارف التي عرفت الحضارة الإسلامية في عهدها المختلفة، إنها تساؤلات لا يفرضها البحث الحديث وحسب بل وضرورات الواقع الضاغطة بثقافته المتنوعة .

الثانية : قلة الاهتمام بالتأليف في العلوم الأخرى التي تضمنتها القائمة. ليس من حيث الكم فقط حيث يصعب مقارنة العدد الإجمالي للمؤلفات الفقهية بعدد المؤلفات في العلوم الأخرى مجتمعة، بل في الواقع لأن معظم المؤلفات غير الفقهية لم يبدأ تأليفها إلا في وقت متأخر إن أعطيها ينتمي إلى ما بعد القرن الثاني عشر للهجرة / الثامن عشر للميلاد.

إن التساؤل الذي يمكن أن يفتح الباب أمام دراسات أخرى ليس هو. لماذا كان الاهتمام بالعلوم الفقهية طامعا إلى هذا الحد ؟ ذلك أن الإجابة عليه قد سبقت من خلال المستشرق جيب بل الأهم من وجهة نظرنا هو التساؤل عن ماذا لو كانت مشاغل العلماء العمانيين الفكرية - على الأقل ما وصلنا إلى الآن - قد تعددت وأخذت بجوانب معرفية أخرى عرفتها الحضارة الإسلامية في طور ازدهارها ؟ وما هو الدور الاجتماعي والفكري الذي أنتج تركيز جهود أجدادنا في خدمة علم الفقه ومن ثم في تشكيل مخيلة المبتدئين على مدار القرون ؟ إن هذه التساؤلات ومثيلاتها يطرحها بوضوح ذلك المسار الخطي الذي عرفه علم الفقه وظل يتعمق من قرن إلى آخر ؛ بمعنى آخر إذا كانت العلوم الأخرى قد شهدت انقطاعات رغم (وربما بسبب منه) تشكلها للتأخر فلماذا لم تأخذ المنحى التصاعدي الذي عرفه علم الفقه ؟ لماذا ظلت تتعثر دائما؟ يمكننا التساؤل - دون أن نكون مهالغين - لماذا لم تكن لها أرضية صلبة تقوم عليها، رغم الأحداث الجسام التي مر بها التاريخ العماني وعلى الرغم من أننا نعلم من خلال تلك المؤلفات نفسها كيف أن المذهب الأباضي قد اغتنى في بداية تكوينه من الجدل الحبيب الذي عرفه الرواد في حواضر الدولة الإسلامية ؟ هاتان التفتحتان المركزيتان اللتان يمكن الخروج بهما مادية من خلال العرض السابق

يمكننا الخروج بنتيجة ثالثة، لا تفصح عنها القائمة، وذلك اعتمادا على المؤلفات الفقهية والتاريخية الموجودة. كيف ذلك ؟ إذا ما تتبعنا القائمة يتعمق أكثر فإننا نجدنا تخصص ضمن كتب التاريخ أكثر من أربعة عشر مؤلفا، نتحدث عن المذهب الأباضي ؛ علمنا، تاريخه، بطولاته، صموده في وجه المخالفين .. إلخ، هذا من الناحية التاريخية، نجد كذلك ناحية أخرى عسى بها العمانيون عناية كبيرة في التأريخ للعقيدة الأباضية وإبراز هويتها، ويبان حقيقتها، وبوضوح الأدلة المخالفة لها أي أن هناك جانبين قد حظيا باهتمام في مؤلفات العمانيين، أحدهما جانب سياسي، والآخر جانب عقائدي وعلى

ما بينهما من تناقض إلا أن أية قراءة داخلية عميقة لن تعدم فتح تساؤلات جذرية بالقواسم المشتركة المشكلة لكليهما، والخلاصة السريعة تكمن في القول إنه إذا كان اهتمام العلماء العمانيين الرئيسي قد انصب على التأليف في مجال الفقه، فإن تلك المؤلفات لم تكن فقهية بحتة، فهي إلى جانب اهتمامات الفقهية - وهي اهتمامات رئيسية - عملت كذلك على خلق ما يمكن تسميته بالأرضية المشتركة التي يمكن لها أن تقدم للمتلقين الفرصة للاتقاء فيها، أو عليها، ومن ثم فإن في الفقه سياسة كما أن في التاريخ عقيدة. هكذا كانت مشاغل العلماء العمانيين تنجس إلى إثبات حقيقتين : حقيقة المذهب الأباضي (تاريخه السياسي والدفاع عن العقيدة ذاتها) تاريخه الكلامي الذي يمثل المرجعية الفكرية المتقدمة. إن هذه الخاتمة تؤكد ما بدأنا من قول وتمهد في الآن نفسه لبداية جديدة تنطلق من زحجة المفاهيم والتصورات السابقة التي عمدت إلى الخلط بين العلوم والمفاهيم، بل إنها توضح وإن بصورة مقتضبة بعض الأسباب للكامنة وراء النظرة الشمولية التي انطلقت منها الكثير من الكتابات في عدم التفریق بين التراث والتاريخ والعقيدة

الهوامش

- ١- المنهجية في الآداب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر ٢٤ ص ١٣، ١٤
- ٢- المرجع السابق، ص ١٣.
- ٣- عقدت هذه الندوة في عام ١٩٨٠م، وتضمنت بحوثا عديدة، تم جمعها في عشرة مجلدات وأصدرتها الوزارة في عام ١٩٨٦م
- ٤- حول جابر بن زيد وديوانه يمكن الرجوع إلى ' بكوش بحبي محمد إمام جابر بن زيد ' (بيروت : دار العرب الإسلامي) ط ١ . ١٤٠٧هـ = ١٩٨٦م ص ٧٥، للصوفي صالح بن أحمد الإمام جابر بن زيد وآثاره في الدعوة (سلطنة عمان - وزارة التراث القومي والثقافة) ط ٢ ١٤٠٢هـ = ١٩٨١م، ص ٥١
- ٥- عدد الدكتور مبارك بن سيف الهاشمي في نبرة احتفائية نماذج من تلك المؤلفات بحسب كل قرن، منذ القرن الأول للهجرة وإلى القرن الثاني عشر، نستطيع من خلال القائمة التي بين أيدينا الوصول بتلك المؤلفات إلى هذه الفقرة بإضافة مؤلفات من ملل ، معارج الآمال الذي كتب في القرن الثالث عشر، إرشاد الأنعام الذي كتب في القرن الرابع عشر، والمختصرات التي تصدر هذه الأيام تحت منحج الطالبيين. انظر الهاشمي مبارك. وسائل المعرفة في الفكر الأباضي مخطوط (رسالة ماجستير من جامعة الأزهر بمصر ١٤١٠هـ = ١٩٨٩م) ص ٤١، ٤٢، ٤٣.
- ٦- الجابري محمد عابد، تكوين العقل العربي (بيروت، الدار البيضاء المركز الثقافي العربي) ط ٣، ١٩٨٧م، ص ٩٦
- ٧- يعالج الباحث عبدالله الحراسي جزءا من هذه المسألة بتعمق في بحثه المعنون بمعشائر النعالي، بين اللغة والسياق الاجتماعي، مجلة نوى العدد الرابع والعشرون

سـاطة البلاغة أم سـاطة التبليغ

حمدة خميس *

اللغة مجرد تشكيل رمزي لمقاطع صوتية. كونت نظاما اصطلاحيا يصف الاشياء من حولنا، كما يصف حركتنا وأفعلنا بعياد يارد. وهي ليست تلك الابدجية التي اختزل بها الكنعانيون الكتابة الهيروغليفية^(١) كما انها ليست تلك الكلمات التي تتشكل منها الرموز الابدجية المجردة خارج سياق منشئها ودلالاتها. فاللغة كما يرى علماء الدراسات الانثولوجية اللغوية، أداة مشكلة للواقع تمفصل التصور اليه حسب مستعملها. وتكون في استخدامها شبكة تعبير عن تصور خاص للعالم. ونظاما رمزيا يلزم فرض علاقات اجتماعية ليس من اجل تسهيل عملية التواصل فقط، بل بإمكانها ان تقوم بالرقابة، الكذب، العنف، الاحتقار، القمع. كذلك الرغبة، المتعة، اللعب، التحدي، ايضا هي مجال الكبت عن طريق الاستبطان والتأبؤ. كما انها مجال التفرغ^(٢) ثم إن اللغة ميراث حضاري وتاريخي بأكمله. في جوانبه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية. لأنها دائمة الانتقال عبر كل الحلقات التاريخية لاية مجموعة بشرية. فإنها الشكل الأكثر كفاءة وفراة في حمل الموروث الكلي وجعله معاشا في تضاعيف الواقع اليومي.

أو نحزن، نلطف مع هذا ضد ذاك ونناصر تلك الشخصية ونعادي غيرها. ويحدث أيضا أن نبتني موقفا أو سلوكا لإحدى الشخصيات ونمارسه في حياتنا الواقعية، كما لو انه موقفنا أو سلوكنا الشخصي، وهذه الحالات التي نمر بها أثناء القراءة تقابل بين القوة والضعف، والانحياز أو الحياد، وفق روح اللغة ومفرداتها وتراكيبها، واسلوب صياغتها الذي سبك بها الكاتب روايته. فالعلاقة بين الصياغة والموضوع علاقة وشيجة وحقيقية، لا ندرکہا بسهولة في علاقتنا العابرة باللغة والقراءة. والانسان عامة حين يستخدم اللغة كوسيلة تعبير وتفكير، لا يولي حركة الكلمة وإيحائها، وما يتولد عن علاقة الكلمات

وهي لا تعبر عن صفة الاشياء والافعال وأسمائها فقط، بل تحمل تأثيراتها أيضا، ثم إن اللغة تعبير عن مفهومنا الشخصي للعالم، للذات، وللآخر، وهي حامل معرفي يصلنا بما قبلنا، وينسخ شخوصنا وطباعنا ورويتنا وسلوكنا بما تحمله من تأثير إيحائي لحركة الشعور والانفعال والغايات، ومن خلال اللغة تمتص دون وعي منا أراءنا ومواقفنا من الحياة وتفاصيلها وعلاقاتها. وعلى سبيل المثال، حين نقرأ رواية أو قصة فإننا نعيش انفعالات شخوصها ونتأثر بأحداثها فنكره أو نحب، نفرح

* شاعرة من البحرين

كتابه (السياسة) حتى هيجل وكثيرين بعده، فهم يرون ان هذا الطغيان والاستبداد كان قد خيم على تاريخ هذه المنطقة من العالم، منذ الالف الثالثة قبل الميلاد^(٤). وإذا كان د. عبد الغفار مكاوي قد اعتمد القراءة في نصوص الادب القديم، فلأن الادب أدق صيغة لغوية واسلوبية تكشف وتعبر عن الخصائص الاجتماعية والحضارية للزمن الذي ينتج.

يقول احد النصوص الادبية: أن معاناة الانسان البابلي تكمن وتتركز في غياب العدل وسط جور واستبداد مجمع الآلهة، الذي كان يحكم الهلاد، وينشر الظلم والظلمة والجوع. وهذه الآلهة يقول النص «لا يمكن ان تفهم/ وطريق الآلهة لا يمكن ان يعرف/ وأي شيء عن الآلهة يستعصي على الكشف».

وفي مقطع من نص آخر، نصت الى حوار بين سيد ضجر، مقرر، متقلب، وعبد الذي تتركز عبديته في الطاعة العمياء لنزوات سيده وتقلباته:

«قال السيد للعبد: قررت أن أزم الصمت.

— أزم الصمت يا سيدي، أزم الصمت.

— لا يا عبدي ان أزم الصمت لن اصمت.

— لا تصمت يا سيدي، لا تصمت فإذا لم تفتح فمك فسيسر عليك مضطهدوك.

— سأقود ثورة.

— قد ثورة يا سيدي، انك ان لم تفعل/ فمن ابن تأتي بملايك/ ومن يساعدك على ملء بطنك.

— لا يا عبدي لن اقود ثورة لن افعل أبدا

— لا تفعل يا سيدي. لا تفعل/ فالتائر إما أن يقتل أو يسلم جلد/ أو تسلم عيناه/ أو يلقي القبض عليه/ أو يرمى في السجن».

يعود هذا النص الى ٦٢٧ قبل الميلاد، زمن الملك الآشوري (آشور بانيبال)، ويكشف الى جانب موهبة الكاتب في الحوار، عن الحساسية المرفقة لنبضات حضارة انتفت فيها القيم واصبح الاضطهاد وظلم الابرياء حدثا يوميا لا يثير الدهشة والغضب بقدر ما يدفع الناس الى اليأس والتسليم»^(٥).

هذا النص الأدبي حمل روح عصره عبر اللغة، وأبدا منذ العصر البابلي الى الأزمنة الراهنة والممتدة في تاريخ الشرق

بالنسبة للغتنا العربية المنحدرة من سلالة اللغات الاولى

والادوات ببعضها من تأثير انفعالي أي اهتمام. ان يسلم عادة بحكم التلقين والتداول، وثبات المصطلح والدلالة، ويتجاهل التأثير الايجابي للغة في اهتمامه بالموضوع. ودون ان يتساءل عما اذا كانت الكلمات والاساليب تخدم غاياته وتصوراته ومبادئه، هذا ما نلاحظه في حياتنا الثقافية العامة، حين نجد شخصا يقول بأمر ويفعل غيره. أو يستخدم في كتابته صيغا واساليب لغوية وهو لا يقصد معناها بدقة، وقد تتعارض مع مقصده أو تتركه^(٦). وفي حضارات نظرية في اغلبها وميتافيزيقية في رواها وموقفها من الوجود والكون والتبدلات. تصاغ قيم هذه الحضارات وروحها، في لغة واساليب لغوية، تحمل في صياغتها وظلفها الاجتماعية وقيمها وابدولوجيتها، التي تسعى الى ترسيخها بواسطة النقل والتلقين والحفظ والنهات والتداول، لذا نلاحظ أن كل حركة تغيير في مجتمع ما تسعى الى محاولة تغيير في بنية اللغة وعلاقاتها الداخلية.

وإذا كان من المتعذر تغيير مفردات اللغة في الغالب، فإن التغيير يمس علاقات المفردات وما يترتب على هذا التغيير من دلالات وتحمل وتصف التغيير الذي طرأ على البنى الاجتماعية والحضارية في اطرها العام. وقد يفسر هذا الامر، صراع الاجيال او صراع المراحل، اذا صح التعبير، حول التمسك بالثوابت اللغوية عند ذي النزوع السلفي، والرغبة في خللها واكسابها دلالات جديدة، عند دعاة التجديد والتطوير

اللغة في الادب بوصفها مؤرخا

في المفاصل التاريخية الكبرى، يحدث غالبا أن تستنبط قوى اجتماعية ذات نزوع مهيم، قواعد واساليب لغوية تكتسب سلطتها وثباتها من سلطة وموقع تلك القوى، وهي اد توظرها بقولها راسخة تنقلها عبر حواملها الثقافية، الى مراحل تاريخية لاحقة، ضمن انظمة واساليب معرفية واجتماعية، فهي بذلك انما تسعى لترسيخ قيمها وامتدادها في الزمن، حتى بعد اندثارها الشكلي، اذ تبقى روحها منقولة وحية، في تضاعيف اللغة وبنائها الاسلوبية

في كتابه (جذور الاستبداد) يدرس د.عبد الغفار مكاوي، نصوص الادب القديم في التاريخ البابلي، في سعيه لتحديد معاني المصطلح الذي اطلقه الغربيون منذ ارسطو ونظريته عن الاستبداد والطغيان الشرقي، التي عرضها في

صيغ البلاغة المستبدة

تتضمن صناعة البلاغة العربية جملاً متداولة، واسعة، أبدية؛ يشيع استخدامها بين الخاصة من الكتاب والعامّة من الكتبة؛ هذه الجمل ندعوها: (جملاً استهلالية) نفتتح بها الحديث أو الخطاب بالفصحي، سواء كان مكتوباً أو شفاهياً ونضمنه إياها.

هذه الجمل، إذا تأملناها وحللنا أبعادها ومراميها، تكشف لنا عن تعارضها مع ما نسعى إليه - إذا كنا حقاً نسعى - من إقرار بحق الآخر في الاختلاف، والتأكيد على حرية الإنسان، وبحقه الطبيعي في إبداء رأيه، والتعبير عن مواقفه، واختياراته، الممثلة بالرفض أو القبول، بالنقض أو الأقرار.

ثم إن هذه الجمل ليست مقتصرة على فقهاء اللغة، أو دارسها الأكاديميين فقط، بل تنتشر بشكل واضح في كل أشكال الكتابة النثرية، وفي كل المنابر والوسائل الناقلة للخطاب المعرفي والإعلامي، ومن قبل كل أصحاب القلم: الصحفي المحترف، والأديب، والباحث الرصين، والدارس في العلوم الإنسانية، بل حتى الذي يدون تقريره العلمي!!

المصادرة الخفية

في هذا البحث الموجز، سأتناول هذه الجمل الاستهلالية لمحاول الكشف عن مضمونها التعتسفي ودلالاتها اللغوية والاجتماعية.. وسوف أعتمد أساساً على التفسير المعجمي - حيث أبدت الكلمة - وعلى التأثير الإيحائي لصيغتها ومعناها، لذا سيكون هذا التحليل قابلاً للنقاش والجدل والإضافة.

وسأبدأ بهذه الفقرة كمثال:

«وما لا شك فيه.. أن الخطاب العربي يحوي من صيغ البلاغة والأساليب اللغوية الجاهزة، ما يؤكد روح الاستعلاء، والرغبة في منع الآخر من النقد والاختلاف»، «ولا ريب في أن هذه الروح تعبر من رغبة الإنسان في استيلائه على ما حوله»^(٨) فمن المؤكد أنها تحصل صيغته وشرطه الاجتماعي، وتنقل إلى الأشياء والمعاني، مواقفه من الحياة والآخر.. ولا جدال في أن اللغة بهذا المعنى، هي وسيلة الإنسان لتفسير كل شيء لتناوله، إذ لا يمكن إلا أن تكون (تعبيراً عن انعكاس المحيط والعالم على وعي الإنسان)^(٩).

تلك فقرة قصيرة، بدأت بجملة استهلالية جاهزة، متداولة يومياً في خطابنا المعرفي والإعلامي، وتضمنت جملاً لا

للحضارات العربية القديمة، ألا تبدو وكأن وهجا من روح تلك العصور قد أنسل إلى بعض أساليبها، وتضمنت خصائصها الاجتماعية، كحافظ ومبلغ، ممثلاً في سطوة البلاغة، وإسرارها، كما في سطوة التداول وطوائفه؟ لنأمل ذلك فيما يذهب إليه - مصطف ناصف، من أن البلاغة عاشت على أساس واضح، الكلمة عبارة عن مجموعة مقررة من الامكانيات، أمكن تسجيلها في تعريفات واقتراضات ثابتة، وهي (البلاغة) تنظر إلى الكلمة باعتبارها نظاماً مغلقاً له أسرارها، لذا علينا أن نعود في فهم الكلمات إلى تسجيلات فقهاء اللغة؛ وليس علينا - بسبب من المرجعية الثابتة - أن نستيقظ بقطة كامنة في القراءة، فلم البلاغة يفترض أن الكلمة التي تواجهنا قد عرفناها من قبل.. كانت أبدية، فقيدت واستراحت، واسترحنا منها!^(١٠)

لكن المسألة لا تكمن في المفردة، إذ أن القواعد الكامنة في البلاغة هي (قواعد البحث بالفكرة، فكرة المتكلم والمخاطب معاً، في خفاء)^(١١) وقد سميت هذه القواعد باسم (الصنعة)، وهذه الصنعة في البلاغة هي التي يمتحن فيها طلاب اللغة العربية في أعلى مراحل التحصيل العلمي؛ والتي لقنوا إياها منذ مراحل الابتدائية - بتدرج - عبر مناهج اللغة وعبر دروس الإنشاء والتعبير، بل عبر كل وسائل التعامل بالفصحي!

وعلى الرغم من سعي تيار الحداثة في مشروعها الثقافي - والشعري على الأخص - لتغيير بني اللغة ودلالاتها التقليدية، وعلاقاتها المؤيدة - في إطار رسوخ البلاغة وقواعدها الثابتة - وانتشار بعض صيغ التغيير تلك بين المحققين والمبدعين من الأجيال الحديثة، إلا أن ذلك الرسوخ بقي عصياً على الاستجابة لدواعي التغيير، وربما يعود السبب إلى الثوابت في القيم الاجتماعية والسياسية، وبغیرها من الرواسخ؛ فالثقل على أهمية دورها وقوتها، تظل أداة تعبير، وليست أداة تغيير!

ويمكننا بقليل من التأمل أن نلمح ذلك الترسخ في الكثير من الصيغ المحصنة بأساليب المناهج التعليمية، والتي بات علينا أن نتمثلها، ونعيدتها كما هي في لغتنا التعبيرية عبر كل الأزمنة، دون أن نعيد النظر في صنع تلك (الصنعة) أو حتى في إعادة صياغتها وفق مقترحات أفكارنا الشخصية على الأقل، وثقافتنا ومواقفنا من ذاتنا والعالم!

تختلف في جاهزيتها ودلائنها عن الأولى، لكنها سوف تمر على القارئ دون انتباهه إلى تأثيرها الإيحائي الخفي بحكم التعود والتداول

لكن المتأمل لهذه الجملة سيلاحظ أن (مما لا شك فيه) (ولا ريب أن...) (ولا جدال في أن...) (ومن المؤكد...) (ولا يمكن إلا أن تكون...) تتضمن معنى جانزا يستلج حق الآخر (القارئ، المستمع) في الاختلاف معي، حول أن الخطاب العربي يمثل بصيغ تؤكد المصادرة والالغاء أو تشي بهما، فقد قطعت بعدم امكانية الشك في قلبي هذا وأكدت ومنذ أول الكلام على أن هذا الموضوع هو من الموضوعات التي لم يتطرق إليها الشك، دون أن اشير أو أوضح، شك من؟ وهذا التأكيد جاءت به تلك الجملة الاستهلالية (مما لا شك فيه). ثم انني قدمت هذا التأكيد- في محاولة للمزيد من احكام السيطرة على القارئ- بجمليتين تماثلانها في الدلالة والتضمن كما تماثلانها في القوة والحجة

بهذه الصيغ الجاهزة أكون قد اطلت القارئ دون وعي منه، والمفترض دون وعي مني- إلى حالتين متلازمتين: التصديق التام لقلبي ذاك والكلف عن التفكير في صحته أو عدم صحته أو وضعه موضع النقد والتحليل. لقد قطعت على القارئ إذن محاولة الشك في كلامي بجملة بسيطة في تركيبها اللغوي، ومألوفة في تداولها إلى الحد الذي تبدو معه انها لا تعني شيئاً على الإطلاق. أو انها مجرد صيغة من صيغ اللغة أو قوالبها، اعتاد الناس استعمالها دون الاهتمام بما تتضمنه دلالاتها وايجواها الخفي، وما يكمن وراءه من تعسف، وسواء بدأت الكتابة أو الخطاب المسموع يمثل هذه الجملة أو جعلتها ضمن متن النص فإن دلالاتها لا تتغير، فهي صيغة ثابتة، ذات دلالة ثابتة، بسبب ما تولده الكلمات والاشارات المكونة لها من علاقات تعبيرية ذات محتوى اجتماعي وسياسي، إذ أن صيغا كهذه تحيل المستمع والقارئ إلى مصدر مجهول وجمعي، وهو في مجهوليته وجمعه، يصير غير قابل للطعن من جهة ويهيئ القارئ للتسليم بمصداقية الموضوع، انني أقول للقارئ ضمناً- حين استخدم هذه الجملة- أن الموضوع الذي سوف أتحدث فيه هو من الموضوعات التي لم يشك بها احد، فلا يحق لك إذن أن تشك فيه، أو أنك لست جديراً بالشك فيه أو نقده!

أليس هذا ما توحى به مثل هذه الصيغ حين نقرأها في بداية أي موضوع أو في تضاعيفه؟

الا تبدو تلك الصيغ انها تسقط في لا وعينا نوعاً من الرهبة الخفية التي تشكل سباجاً شاذكاً دون تمنعنا في الموضوع المطروح وتحليله أو نقده؟ ثم، ألا تبدو هذه الصيغ والجمال كما لو انها صيغة تهديد، تشبه ديباجة الفرمان والسلطة الكاملة خلفه؟ والا فمن هم أولئك الذين لم يشكوا في كلام لم تعرف بعد مضمونه وابعاده؟

الدلالة والإيعاء

ليست تلك الجملة التي وردت في الفقرة السابقة هي وحدها مما يحتويه الخطاب العربي في سياق اللغة المتداول، بل هناك عدد من الجملة والصيغ المتشابهة والمتضمنة نفس الدلالات مع اختلافات طفيفة ولدها العصر وحركة التجديد واساليب التعبير، منها (مما لا يختلف عليه اثنان) مما لا غبار عليه/ لا محالة/ من المسلم به/ مما لا جدال فيه/ لا بد انكم تتفقون معي/ لا خلاف على أن/ لا يماري أحد/ لا غرو أن/ وغيرها مما يعرفه المتخصصون في علوم اللغة العربية أكثر مني.

هذه الصيغ في اللغة اذا حللناها قليلاً فقط ستكشف لنا دلالتها مجتمعة، عن روح خفية تسمى إلى مصادر حق الآخر مسبقاً، ورفض الاختلاف مع الخطاب المطروح، كما ترفض ضمناً ونفسياً على الآخر الأخذ بالخطاب، وتمثله دون انقواء أو اختيار أو مجادلة.

وبالرغم من شيوع فكرة الحرية، وحق الآخر، ودعوات التجديد، والتطوير، والتنوير بين الدعاة والمثقفين والمفكرين، الا اننا نلاحظ ان الكثير من قوالب اللغة وصيغ البلاغة التي يستخدمونها في خطابهم الداعي، لم ينتبه إلى ضرورة النظر فيها على الأقل، وكأن اللغة شيء، والموقف والوعي شيء آخر!

ان نقد الفكر والواقع، لا يمكن ان يتم دون التبصر الكافي في استعمال الالفاظ، والبحث عن معانيها في ضوء الصراع والتجاوز، والتفاهق والبراءة، وسائر ما يؤلف اتجاهاتنا ومواقفنا.^(١)

قلت إن تلك الصيغ البلاغية والجمال الاستهلالية، في احسن احوال استخدامها، تصادر حق الآخر في الاختلاف مع الكاتب أو المتكلم، وتنطوي عل رفض خفي لحقه في الشك أو الجدل في موضوع الخطاب، لكن ما الذي يؤكد صحة استنتاجي هذا أو بطلانه؟

شخصياً قمت باستقراء دلالي يعتمد التأمل فيما توحى به اللغة والمفردات حين استخدامي لها أثناء الكتابة، كلفة

سائدة، ووسيلة تعبير وايصال، ثم علاقتي باللغة اثناء القراءة، كوسيلة تلقى وتكوين معرفة، وسوف اسمي هذه المحاولة، تفسيراً دلالياً- ايحائياً، باستعارة مفهوم التفسير من المعجم^(١١)، ومفهوم الايحاء من علم النفس ١ - مما لا شك فيه: مما = من، تفيد التبعيض/ التعليل/ التفضيل. ما.. تفيد الابهام/ أي شيء/ أمر من الامور. لا: نافية/ ونهاية/ فتفيد الرضى او المنع، شك: الريبة/ الالتباس/ خلاف اليقين

فيه: تفيد معنى حوله/ عنه/ مضمونه/ وتشير الى موضوع الخطاب.

الدلالة: هذا موضوع من الموضوعات التي لم يشك بها احد/ صدقها/ آمن بها الجميع
الايحاء: رفض الشك في الموضوع المطروح/ فرض التصديق

٢ - لا محالة: = لا: نفي/ نهى/ نقض. محالة/ جمع محال/، ماحل محالاً، ومماحلة كايده، ماكره، جادله، تماحل القوم. تجادلوا

الدلالة: لم يتجادل احد او يماحل حول هذا الموضوع.
الايحاء: منع الجدل والمماحلة والمكايده حول هذا الموضوع.

٣ - لا ريب في أن: الريبة: الشك/ الغلبة/ التهمة.
الدلالة: هذا الموضوع لم يرتب او يشك او يوجه اليه تهمة من أحد.

الايحاء: لا ترتاب/ لا تشك/ لا تنظن/ لا تتهم.
٤ - مما لا يختلف عليه اثنان= يختلف/ لا يتفق/ لا يقبل اثنان. ادنى حد من الجماعة

الدلالة: هذا الموضوع/ الرأي/ لم يختلف عليه وحوله حتى اثنان/ اتفق الجميع حول صحته.

٥ - لا مراء في أن= مراء: مراءى مراء ومماارة: جادل ونازع ولاج (بتمشيد الجيم)/ والمرية: الشك في الامر.
الدلالة: لا جدال أو نزاع أو ملاجة حول هذا الموضوع/ الرأي.

الايحاء= منع المجادلة أو النزاع حول الخطاب المطروح.
٦ - مما لا جدال فيه= جادل جدالاً ومجادلة+ خاصمه، تجادل+ تخصم، الجدال شدة الخصومة/ المهارة في الخصومة، وعند المنطقيين: هو القياس المؤلف من مقدمات مشهورة او مسلم بها، أي قياس مفيد لتصديق، لا تعتبر فيه الحقيقة او دعمها، بل عموم الاعتراف والتسليم،

كقولك (فلان يطوف في الليل فهو لص) والغرض منه الزام الخصم وإحكام من هو قاصر عن مقدمات البرهان.
الدلالة: هذا الخطاب لا يحتاج الى المجادلة والبراهين والاختصام حوله.

الايحاء: منع المجادلة/ التخاصم/ الاختلاف/ تقديم البراهين التي تناقض الخطاب

٧ - من المسلم به. سلم بالأمر= رضى به، انقاد اليه.
الدلالة= هذا الخطاب/ الرأي، قد سلم بصحته، رضى به، تم الانقياد اليه.(٢)

الايحاء= منع الشك في صحة الخطاب، فرض الرضى به، فرض الانقياد الى افكاره او اغاياته

٨ - لا مندوحة: لا = للنفي: المندوحة والمندوح= السعة والفسحة، يقال (لك عن الامر مندوحة او مندوح) أي يمكنك تركه والميل عنه.

الدلالة: لا سعة لك ولا فسحة للخروج عن الرأي الذي تضمنه الخطاب.

الايحاء= منع التوسع في تفسير مضمون الخطاب وتأويله بغير ما جاء به.

٩ - مما لا غبار عليه: لا للنفي الغبار= التراب او ما دق منه، الغيرة: لطخ الغبار، سنة غيرة: سميت بذلك لاغيرار أقاسمها من قلة الامطار، وارضائها من عدم النبات والاضرار.

الدلالة: هذا الخطاب واضح لا غموض فيه.
الايحاء: لا تحاول الطعن فيه او الشك في مضمونه او صياغته.

١٠ - من المؤكد أن: من: تفيد التبعيض/ التعليل/ التفضيل، المؤكد: أكد الشيء: قرره، الاكيد: الثابت.
الدلالة: هذا الخطاب قد قرر مسبقاً، وثبتت صحته.

الايحاء: منع التحليل/ التفسير/ التشكيك.
١١ - لا غرور: لا عجب.

الدلالة: هذا الخطاب لا ينبغي ان يثير العجب (العجب او التعجب، رد فعل انفعالي يثيره لدينا رؤية امر او سماعه، لم نألفه، ولا نحسن تفسيره، والتعجب يتضمن سؤالاً يحتاج الى اجابة لتفسير (غرابية) هذا الامر حتى نقر به ونألفه، فلا يعود يثير لدينا التعجب).

الدلالة: هذا الخطاب ليس فيه ما يثير العجب والسؤال.
الايحاء: منع التساؤل والبحث عن التفسير

ولأن هذا البحث من القلة بحيث لن يتسع لكل ما جاء في

اللغة العربية من صيغ بلاغية تشي بالقمع وتتضمنه، وسوف أحيل القارئ المعني إلى البحث والتقيب. وسوف يرى أن كل تلك الجمل والصيغ البلاغية، تفيد معنى المصادرة، والمنع ورفض التحاور والاختلاف حول موضوع الخطاب.

الضمير المستتر

إن الجمل الاستهلاكية التي عرضت لها بالتحليل والتفسير والتأويل، لا يبدأ بها الخطاب فقط، بل تتوزع في متن النص، وتبدأ بها أغلب فقراته، وحيث إنها استهلاكية، فإن الموضوع لم يطرح بعد، والقارئ أو المستمع لم يعرف فحوى الخطاب بعد فهي إذن تقوم بمصادرة مسبقه لحقه في الجدل والاختلاف، وتهينة نفسيا للقبول والاذعان، إذ تسقط في وعيه الخوف من طرح وجهة نظر مغايرة، ناقضة، ومختلفة، في موضوع الخطاب، ذلك الخوف الذي سوف يترسب عبر تراكم الأزمنة والتكرار والتداول في العقل الباطن، ويتماهی بالاختيار الشخصي. وحتى إذا تجاوز المرء الخوف بتأثير الثقافة وخصائص الشخصية ويقتله الوعي، فإن وجهة نظره، سيثوبها الحذر والتردد، والارتباك.

ثمة جمل أخرى تقارب الجمل السابقة في دلالتها وروحها، لكنها اختلفت قليلا في صياغتها، شاع استعمالها بين خطباء المحدثين من ذوي الاتجاه الليبرالي، نلاحظ في صياغتها قدرا من المداينة، والدماثة، والتماهی، فبيد الخطاب بها هكذا

«لا بد انكم ترون معي...» أو «لا بد انكم تتفقون معي» أو «كما لا يخفى عليكم» أو «من البديهي أن...». وفي هذه الصيغ يبدو الخطاب أو الكاتب وكأنه يقول للمتلقي: إن هذا الرأي الذي أطرحه، هو رأيك أيضا، لذا لا يجوز أن تشك فيه

إن الشر في هذه الصيغ يكمن في تماهی المتكلم برأي المتلقي، ذلك الرأي الذي لم يتكون ولم يتكشف بعد، لا للمتلقي ولا للمتكلم!

ويمكننا أن نلاحظ أن في كل الجمل الاستهلاكية وصيغها، يكمن مجهول ما ضمير مستتر تقديره (هم). وهم، أولئك، كائنات خفية، اعطت موافقتها، وقيقتها لكل خطيب وكاتب وباحث، كما قدمت البراهين والأدلة على استحالة أن تكون الأمور على غير ما يرونها! وبما أن المخاطب يخاطب الجموع، فإن الكائنات الخفية تلك، ربما تكون

هي الجموع ذاتها، وقد اعطت موافقتها مسبقا، فيما يشبه (العقد الاجتماعي) على حد تعبير جان جاك روسو! لذا لا يحق لها أن تنتقد أو تتجادل بعد!

إن أي قارئ متمعن، يستطيع أن يلاحظ هذه الاستهلاكات في أي مقال في صحيفة، أو حديث شفاهي، أو كتاب في تخصص بحثا أو دراسة، أدبية كانت، ثقافية عامة، أو علمية، فهذه الجمل لا تستثني من أي خطاب معرفي، عربي التآليف، أو مترجم إلى العربية، ويمكننا ألا نستثني لفظي (يجب) و(ينبغي) في دلالتهما الوعظية والجبورية!

إن عدوانا يقع على الموضوع من وظائف بعض الصيغ المتداولة، وهذا (العدوان) يسمى بأسماء قاسية مثل النفاق، أو يسمى أحيانا باسم الكياسة والتلطف، وإقامة الود بين الناس (١٢) لكن هذا العدوان لن يقع على الموضوع فقط، بل سيفعل على الكاتب الذي يهدف إلى إيصال معرفة ما للقارئ كما سبق على القارئ أيضا، ويحيله إلى حالات مترابطة الأولى: تصديق كل ما يقال ويكتب، وما ننقله وسائل الاعلام والاتصال، إيا كان مصدرها، والثانية الكف عن التفكير والتحليل والنقد والفرز، أي القبول، الاقتناع، الإذعان، ثم النمئل، أليس من منطق المألوف، أن ما نصدق... ما نوافق عليه، لا نشك فيه؟

الأسلوب بوصفه وظيفة اجتماعية

قد يذهب البعض إلى الاعتقاد بأن هذه الجمل الاستهلاكية، ليست أكثر من كونها مفتاحا للإسترسال في الحديث، أو أنها مجرد صيغ بريئة، اعتاد الناس تداولها دون أن يقصد من وراءها غاية ما، لكن هذا الاعتقاد سيلغي حقيقة الترابط بين اللغة والتاريخ. كما سيلغي الوظيفة الاجتماعية للغة والأسلوب، ويجعل منها مجرد أدوات حيادية باردة، وتبدو الفكرة والخطاب هما المفعول عليهما، وليس لهما علاقة وثيقة بالأسلوب... وهذا الاعتقاد يرفضه الأسلوبيون الذين يرون (أن كل ظاهرة أسلوبية، تحقق وظائف اجتماعية، كما أن كل ظاهرة أسلوبية، هي من بعض الوجوه، موقف واختيارات، واللغة لا يمكن أن تشرح بمعزل عن سائر اختيارات الحياة (١٣). وحين نكتب موضوعا عن العلم والمعرفة والحريّة والعدل والحق، فليس من المنطق أن نستخدم صيغا تتضاد في وظيفتها مع وظيفة الموضوع. وحين نريد أن نبلغ الآخر معرفة ما، فليس من قيم المعرفة، والمنطق العدل ولا خصائص العلم أن نعرضها عليه فرضا، أو نحيلها بالإيحاء وفيما يشبه

وفعل النقد ينهض في الآن ذاته الذي يتلقى فيه خطاب المعرفة. ويستخذ هذا النقد تعبيراته المختلفة وفق الشروط الموضوعية التي يعيشها المثقفي، فقد يتخذ شكل النقد الصامت أو الشفهي، أو المكتوب - إذا سمح المناخ العام - في إطار حياته الخاصة والعامة. وهذه الملكة النقدية عند الإنسان هي سر فرادته وتميزه عن سائر الكائنات التي تعيش وفق فطرتها المجردة. وبهذه الملكة يغير شروط واقعه الإنساني من حال إلى حال.. لذا فإن أية وسيلة تحد من تفعيل هذه الخاصية، تعني في دلائلها، التدينج والترويض والتطويع وما يقاربها من مفردات، وهذا الترويض سيتمهاى مع وسائله المختلفة المتمثلة في بعض وجوها في اللغة واساليبها، إضافة إلى الانماط المتكسبة من القيم الاجتماعية والمعرفية، وأجاس الثقافة المقتنة^١

إن التأمل العميق في كيفية اتخاذ رغبة المعرفة ورغبة النقد وسيلتهما في التحقق، سيوضح لنا تلامزا تلقائيا وضروريا يتم في ذهن المثقفي، بين رغبة المعرفة ورغبة النقد، فحين يستمع المثقفي أو يقرأ أو يشاهد خطابا معرفيا ما فإنه يدرك أن الخطاب (يكسر الطاء) يريد أن يبلغه أمرا ما وهو في استخدامه اللغة مفردة واسلوبا يريد أن يثير انتباهه لموضوع الخطاب. والمثقف في تتبعه سير الموضوع يشعر بالاهتمام من خلال صيغ البلاغة وما تهته من انفعالات وصور وأفكار وإيحاءات، فيزيد اهتمامه أو يقل حسب اقتراب موضوع الخطاب من حياته وتجربته وطموحه ومواقفه من الحياة، أو ابتعاده عنها، وشعور الاهتمام هذا يولد رغبة في تحليل وفحص مضمون الخطاب وإشاراته، ثم يتخذ موقفا منه سلبا أو إيجابا نتيجة قيامه بعملية النقد المصاحبة في الوقت نفسه لعملية التلقي. وهذا النشاط النقدي يقوده إلى التأكيد أو التصديق، الإيمان أو الشك، الاقتناع أو الاختلاف، الصمت أو الجدل.

هذا ما يحدث حتى في قراءتنا الخاصة، إذ يقوم البعض بتدوين رأيه وملاحظاته على هامش الكتاب، وهذه الملاحظات في معناها نقد صامت لا تقصد نشره كما أننا ننساه بمجرد انتهائنا من القراءة، إلا أنه يكون قد حدد موقفنا ورأينا في الكتاب، البعض الآخر لا يقوم بعملية التدوين لكنه ينشط ذهنيا وينتبه لما يقرأ وتتم عملية النقد الصامت في الآن نفسه وتنهض ردود الفعل في النفس

التهدية، إلى إنسان مدعن، خائف، أو حذر من الجدل والنقد والاختلاف، وتفعيل الخيال، وهي ردود الفعل التي تبني شخصيته وفق خياراته، وغاياته في الوجود، أن القول الذي يروج به بعض الإعلاميين وبعض المثقفين الذين اصبروا كتابيا ولم تنفذ مبيعاتهم في السوق، بأن الناس لا تقرأ ولا تهتم بتداول المعرفة ومناقشتها، تعوزه الدقة والمصادقية. فالناس عادة معنية باكتساب المعرفة، مفروءة ومسموعة ومرئية، والا ما شاهدنا شخصا واحدا يذهب إلى ندوة ليستمع ويتسأل.. ولم نر غير الإعلاميين بتوجهاتهم المختلفة، للقيام بوظائفهم التزاما.. ولأغلقت كل المكتبات، ودور الصحف، ولما رأينا هذا الكم من المجلات الأسبوعية واليومية والدورية، التي وإن كانت لها غايات أخرى، إلا أنها تستطيع إلا أن تلبى رغبة الناس في معرفة ما يحيط بها، وما يعني شؤون حياتها واهتماماتها المتنوعة. ولما رأينا معارض الكتاب التي تقام هنا وهناك. وتشتبك فيها المئات من دور النشر، وتعرض عشرات الآلاف من الكتب في شتى المعارف الإنسانية. وتسعى لتطوير وسائلها وفق متطلبات العصر. وتبيع وتشتري، وتدخل في صفقات ومداولات، كما تتسع وتزداد، حتى صار نشر الكتب والترويج لها، أحد أوجه الاستثمار والتجارة؛ لذا فإن القول بكساد سوق الكتاب وخسائر دور النشر، نتيجة انصراف الناس عن القراءة، واهتمامها بالسلع والتسليقة الفارغة، وموقفها الساخر من الثقافة والمثقفين. إلى غيرهِ، قول لا يستقيم لتضاده مع وقائع الأمور، كما أنه لا ينبغي على قصص موضوعي سفيق.

التأزم التلقائي بين التلقي والنقد

إذا كانت المعرفة بمعناها الواسع هي رغبة الناس عامة، فإن الثقافة المتخصصة ليست مطلب الجميع، شأن أي نشاط مختلف يمارسه البعض دون البعض الآخر، وإذا استثنينا (١٧٢٢) مليون أمي عام ٢٠٢٥ في واقع الأمة العربية وفق إحصائيات المنظمة العربية للتربية والعلم لعام ١٩٩٥^(٢٤) والفروق الفردية بين الناس في القدرات والطاقات والتمشأ والبيئة الاجتماعية وأنماط المناهج التعليمية التي لا تربى قارئاً ومقفا بسبب وسائل التطبيق القسرية، ووسائل التسطيع والتهميش الشائعة، فإن الإنسان العربي بصفته إنسانا معنيا باكتساب المعرفة بفطرة الإنسان، كما أنه معني بنقد واقعه بالفطرة أيضا،

والذهن، ويتم التقييم الذي بدوره يؤدي إلى ما أدت إليه الطريقة السابقة.

هاتان العمليتان المتلازمتان يقوم بهما الإنسان وفقا لطبيعته الإنسانية الطليقة، إذن ما الذي يضعف هذه الطبيعة؟ وكيف يصاب الذهن والنفس بالوهم والسكون؟

البلاغة بوصفها ترويضاً

إلى جانب وسائل كثيرة، ستقوم اللغة بفعلها الترويضى عبر صياغتها الثابتة على المخاطب والخطاب والمتلقي، فالمخاطب سيطرح موضوعه الذي يعتقد أنه مهم، وهو معني به، ويريد إيصاله إلى المتلقي عبر الصياغة البلاغية للغة. وأياً كان فحوى الخطاب، اجتماعياً أم سياسياً أم علمياً أم أدبياً، فإن المخاطب قد لا ينتبه إلى نوايا اللغة بحكم التعود، إذ أن صيغها الجاهزة متداولة (ولا غبار عليها) لكن خصائص البلاغة اللغوية لا تقول ذلك، فالكاتب لابد أن يدرك خصائص اللغة وغايتها من استخدام هذه المفردة أو تلك. يقول أبو عثمان الجاحظ (كلام الناس طبقات كما أن الناس طبقات، فمن الكلام: الجزل والسخيف والملح والقيبح والثقل، وكله عربي، وتنزيل الكلام هذه المنزلة يحتاج إلى تمام الآلة وأحكام الصنعة وإقناع المتكلم بأن سياسة البلاغة اتشد من البلاغة) (١٩) وهكذا فإن المتكلم يعرف كيفية التبليغ، فإن كان يريد فرض معرفة ما يعتقد ويؤمن بأنها صحيحة ومؤكدة (ولا شك فيها) ولا تقبل بالاختلاف فسوف يجد في صيغ كتلك غايته، وتؤدي كل من اللغة والنية وظفيتهما. أما إذا أراد إيصال معرفة يرغب في التأكد من صحتها باستطلاع وجهة نظر الآخرين فيها، وفي نيته طرحها للتحليل والجدل، فإن صيغاً كتلك لن تسعفه ولن ينفعه اعتمادها على بذنية نواياه الخفية التي يأمل أن يلتقطها المتلقي، فالمتلقي قد تم ترويضه مسبقاً عبر سياسة البلاغة، على حد قول الجاحظ.

أفقار الحس التحليلي

بأخذ الحراك الاجتماعي والثقافي في مجتمعاتنا العربية أشكالاً عديدة من الأنشطة، أكثرها شيوعاً وانتشاراً، هي الندوات التي تقام لأسباب وغايات متباينة، منها الندوات العلمية، والندوات الثقافية التي تتسع بسبب شمول المصطلح لخدمة كافة التوجهات، والتطرق لمختلف أشكال المعرفة والعلوم النظرية والمتجربة لهذه الندوات، سلاحاً إن روحاً من القبول والتوافق، والانسجام تخيم

على الجماهير التي تحضر الندوات أو كأن ليس في الخطاب - محور الندوة - ما يختلف عليه اثنان (!)

إلا أن التماثل لسير الندوات سيرك أن سر هذا الانسجام التام، يكمن في لعبة خفية يشترك فيها كل الأطراف. اللغة والمحاضر والشخص الذي يدير الجلسة والمتلقي، فبعد انتهاء المتكلم من تقديم خطابه، يفتح باب النقاش لمعرفة وجهات نظر الحضور في حقيقتات الخطاب، لكن باب النقاش لن يكون سوى طقس يحكم إطار الندوة على المتلقي، فالترويض قد أنجز مسبقاً بما تضمنته روح الصيغ الاستهلالية من مصادرة لحق الجدل والشك، والالتباس والاختلاف، والمتلقي إذا استرسل في كلامه وتضمن سؤاله نية النقد والجدل فسوف يتم تذكيره بضرورة تحديد سؤاله بدقة، حتى يتسنى للمحاضر أن يقدم له الجواب. ويفترض في الجواب أن يحسم السؤال والمتسائل، لكن بعض المتلقين يكونون قد اكتسبوا - إلى جانب الثقافة والوعي والخبرات، والقدرة على تحديد الموقف والرؤية - روح المشاكسة التي تجعل من سؤالهم مضمرًا بروح النقد والجدل. فيفسخ جو النقاش ويدخل مساحة التشكيك والاختلاف الذي سيستفز المحاضر للرد، فينشأ الاحتدام. لحظتها سينهض الشعار - طيب النية - (الاختلاف لا يفسد للود قضية) وتكمن المداينة في هذا الشعار، في مضمونه الذي يشي بالخوف من الاختلاف، كما يشي برفض آثاره، إذا صيبح النقاش بعيداً قدر الامكان عن موضوع الخطاب وتناقضاته، وتقاط تعارضه مع وعي المتلقي، وسيتم تحاشي تقاطعات آراء بين المتلقي والمحاضر، إذ أن الاختلاف قد قُفن مسبقاً وتالياً، بصيغ البلاغة والمجاملات الاجتماعية!

هكذا نصير إلى بشر لا اختلاف بيننا، وأمة تشيع بينها روح الاخاء والمحبة والتسامح والتصالح. وليس في واقعنا صراع على أي صعد، ولا تسيد ولا خضوع. هذه الروح المعمرة عبر وسائط اللغة والثقافة المقتنة، وأشكال حاملها، ستفعل فعل المروض والكابح لتطالع الإنسان وقدرته على تمحيص الأمور، كما تفكر حسه التحليلي والنقدي، وتضعف روحه اللاتقاة للارتقاء والتفجير، والفادح في الأمر أن استشراف هذه الروح المروضة لن يتم لحساب المجتمع نفسه والإمة نفسها، بل ستمتد إلى كل ما يندس إليها من خارج هذين التحديدين. تصبح إية معرفة ومقولة مستسلماً لها بحكم تعود القبول

والتسليم، وتحاشي الصدام والاختلاف، بل سيصور أي تسيد خارجي لا يختلف عن التسيد الداخلي - وفي الجهاد - ليس أسوأ منه. فليس النظام العالمي الجديد بأسوأ من النظام العالمي القديم، وليست الهيمنة العالمية بأسوأ من الهيمنة العربية، وليست العولمة بأسوأ من السولفة (اشتقاق من السلفية)... الخ. هكذا سيكون القياس هو الأسوأ وليس الأفضل.. وطالما أننا لا نستطيع أن نبدى رأينا في السوء.. فلن نستطيع أن نجهز برأينا في الأسوأ. ومثلما أننا لا نستطيع أن ننقّي الأفضل، فلن نستطيع أن ننقّي الأفضل منه.

جمود الخطاب القياسي العربي

إذا كان اكتساب المعرفة وحاسة النقد هي ممارسة البشر عامة وتعبيراً عن طموحهم للارتقاء والتطور، فإن هذا الطموح لا يتحقق إلا بمنهجية تتسم بالمرونة والحيوية والمعاصرة، وفي عصر يلتهل لاكتشاف الكون يخطئ منهجية ومتسارعة، لن يتحقق هذا الطموح، في بعض حواثه، إلا بتطور الخطاب المعرفي عبر لفته، وأساليب صياغتها المتطورة، وأي تغيير بطراً على حركة المجتمع يقتضي بحكم الضرورة، تغييراً في البنى التعبيرية الأساسية، والأفوسف يتخلق ما يشبه الاصطدام بين واقع المجتمع وأساليب تعبيره.. بين اللول ومدلوله.

إن القيم التي تتبدل لضرورة العصر والمتغيرات، ستبحث عن وسائلها وأساليبها التعبيرية حين لا تجد ما يليق شرطها في بيتنها، سواء كان هذا الشرط لغة أو سلوكاً، أو رؤية أو موقفاً من المحيط والحياة والعالم. وهذا ما يفسره شيوع استخدام اللغة الأجنبية - بانتسابها إلى حضارة أكثر تطوراً وتقدماً - في حياتنا الخاصة والعامة، ليس فقط بسبب من الشعور بالدونية تجاه الأجنبي، بل بسبب انغلاق وسائلنا التعبيرية على قيم ماضوية تفتقر إلى المرونة والحيوية الأمر الذي جعل أغلب الاسر العربية التي نالت شهاداتها العليا في الدول الأجنبية، أو انجزت تخصصاتها باللغة الأجنبية، بل من هم أقل من ذلك مستوى تعليمها، يرضعون أبناءهم اللغة الأجنبية، ليس تعبيراً عن مرتبة في السلم الاجتماعي فحسب، بل سعياً خفياً، لايجاد بديل للتفكير والتعبير والثقافة والشرط المعيشي، والاحترام والاعتراف

كتب الشاعر المغربي محمد بنيس، حول بروز خطاب جديد بين بعض الكتاب المغاربة الذين يكتبون اللغة الفرنسية،

يتحدثون فيه عن وضعية اللغة العربية ويرون أن التعبير بها أصبح ضرب من العبث، لأنها لغة مشروطة بمنع التعبير عن الحياة البشرية في تعاملها مع اليومي المعاش، وخطابها الفكري والجمالي. وهذا المنع يجذ مرجعه في جمود القيم من جهة كما في القواعد النحوية والدلالية والبلاغية. ويرون أنها لغة زمن مضى لمجتمع مضى. وليس لهم الآن غير مواجهة الحقيقة والكتابة باللغة الفرنسية كسبيل لإنتاج خطاب معرفي حديث، يعبر عن حياتهم ورويتهم وموقفهم من الواقع والوجود.^(١٧)

في رفضه هذه الدعوة يفند بنيس تلك الظاهرة، ويفسر أسبابها وحججها، ويذكر أن قبل أكثر من قرن، كانت مسألة اللغة العربية من صميم المشاكل الأساسية المطروحة على التحديث العربي. إلا أن خطأ أحمر لم يمكن تجاوزه في تحديث اللغة. وقد ترافق مع النقاش حول قابلية أو عدم قابلية العربية لاكتساب معرفة حديثة والتعبير عنها، ولم يكن العرب غافلين عن وضع لغتهم موضع النظر والصراع معاً. ويرى بنيس أن ذلك علامة مثيرة إلى انشداد أمة إلى حيويتها وضرورة التخلص مما يعرقل اندماجها مجدداً في الحياة، ولا معنى لذلك سوى جعل العربية لغة لزماننا. فتخلقت لغة ثانية أخذت تشع من بين الرميم، والذهب والأياب بين الماضي والحاضر، وبين الحاضر والمستقبل، طريق ليست سالكة على الدوام المنعرجات والعراقل.. السرعة والتراكم، الذات والآخر.. الحرية والاستبداد، كلها حاضرة في اللحظة الواحدة وفي النص الواحد أحياناً.^(١٨)

حاولت الحداثة في مشروعها الثقافي والإبداعي كشط الجلد المتببس من جسد اللغة العربية، ومدّها بدف من دم جديد لتفعلها واكتسابها حيوية ومرونة تؤهلها لضم المعرفة الجديدة، وتمثلها في صياغة ثلاث طاموس والتغيير وتعبير عنه، إلا أن الحداثة جويت بمخاريس السلفية ومراح السخرية واللمز والشبهة. وجعلت من المعبرين عنها بشراً غريباً في واقعهم وغرائبين في شطحهم، كما جعلت منهم كائنات ملتبسة نهيط من فضاء آخر، وتحمل رسالة عدوانية، غايتها تغريب المجتمع، وهدم المراكز الأساسية للهوية العربية.

إن ظواهر من نوع دعوات الكتاب المغاربة، ستبرز دائماً، طالما هناك اصطراع بين الثابت والمتحول بين وجدان يتطلع ولسان ساكن، وإذا كان الكتاب المغاربة استطاعوا

التعبير والإعلان عن التناقض، باختيار الوقوف على الضفة الأخرى، في واقع هياته ظروف تاريخية ومعاصرة. فإن الكثيرين من كتاب المشرق العربي، ينتخبون الموقف ذاته دون إعلان، فهم يحملون ويفكرون ويقرأون ويرون العالم من خلال لغة وثقافة أخرى، لذا، حين يعبر بعضهم عن أفكاره بلغته الأم، يبدو التعبير (الكتابي) وكأنها ترجمة حرفية عن تفكير بلغة أخرى، فالترجمة الحرفية تنسم عادة بالالتباس والتشتت، وتفتقر إلى السلاسة والوضوح والترابط!

ومن أبرز الظواهر غير المعلنة في حياتنا الثقافية، ما نلاحظه من لجوء دائم وكبير إلى المراجع والأسنادات الأجنبية لتفسير الظواهر والعلل التي تنبع من الواقع العربي وتصب فيه، فالخطاب القياسي العربي لم يتطور حتى يستطيع أن يفسر الظواهر المعاصرة بلغة معاصرة، وحتى حين يجري الاستناد على رأي مفكر عربي معاصر فإن ذلك المفكر قد استند في موضوعه وقياسه على المرجعية الأجنبية، لذا تبدو البحوث في أغلبها وكأنها عملية قص ولصق يغيب عنها رأي الباحث الصريح، ووجهة نظره الخاصة!

صحيح أن أية معرفة إنسانية تنبع من حضارة ما، تصب في مجرى الحضارات الإنسانية عامة، إلا أنها حين تصير هي المصدر والموتل الأساسي لفهم وتفسير حضارة أخرى، فإن فجا عميقا يكون قد شطر الحضارة تلك عن منبعها!

الهوامش

- ١ - (تشير اللغة الهيروغليفية إلى المعاني ومقاطع الكلمات بصور وإشارات، اخذ الكتبةيون مقطعا من صوت لفظ كل صورة وإشارة ورمزوا إليه بحرف، فحرف الألف مثلا هو رمز لصورة رأس الثور في الهيروغليفية، اغفل الكتبةيون لفظها باللغة المصرية، واطلقوا ما يقابله في لفهم الخاصة بهم، فصار حرف الألف، وبهذه الطريقة عالجوا صورة البيت، فاختزلوها، واطلقوا عليها ما يقابلها في لغتهم، واعتمدوا على الحرف الأول من اسمها وهو الباء. وهكذا حتى تكونت الأبدية التي تعد، أقدم أبجدية معروفة حتى الآن، شرقا وشمالا وجنوبا، كما يذكر ((ولغنون)) في كتابه (تاريخ اللغات السامية) حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور - د.

أحمد سوسة/ الجمهورية العراقية - وزارة الإعلام - ١٩٧٩.

٢ - المرأة والكتابة - رشيدة بنت مسعود/ إفريقيا الشرق/ ١٩٩٤

٣ - استطاعت جريدة الخليج في ملفها الثقافي (العدد-١٩٣٨) آراء بعض المثقفين العرب حول (المثقفون العرب والعولمة) من بينهم المفكر الدكتور عابد الجابري، وقد لفت انتباهي قوله في نهاية رأيه: (نحن - العرب - قطع غنم من دون راع) وقد رأيت في هذا القول استخداما لغويا درج الأخذ به كجزء من ثوابت اللغة العربية، منحدرًا من الروح الروعية التي لا ترى في البشر إلا بهائم لا تنتظم إلا بعصى الرعاة، وهو قول لا يتسق مع ما يذهب إليه الجابري في أطروحاته الفكرية عامة، ولا مع ما يربطه بالواقع والامة العربية.

٤ - جذور الاستبداد - د. عبدالغفار مكاوي/ عالم المعرفة/ العدد ١٩٢/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت/ ١٩٩٤.

٥ - نفس المصدر.

٦ - اللغة والتفسير والتواصل/ د. مصطفى ناصف/ عالم المعرفة/ الكويت.

٧ - نفس المصدر.

٨ - نفس المصدر.

٩ - نفس المصدر.

١٠ - نفس المصدر.

١١ - الصند في اللغة والإعلام/ الطبعة الرابعة والثلاثون/ ١٩٩٤/ دار المشرق - بيروت.

١٢ - اللغة والتفسير والتواصل/ د. مصطفى ناصف/ سلسلة عالم المعرفة/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت

١٣ - الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الاسلوبية/ د. مازن الوعر/ مجلة عالم الفكر/ الكويت/ العدد ٤٠٣/ ١٩٩٤

١٤ - مقال/ محمد الشرايدي/ جريدة البيان/ ٢ مايو ١٩٦٠ دي

١٥ - الجاحظ (أبو عثمان) البيان والتبيين - الجزء الأول الاتجاهات اللسانية./ د. مازن الوعر/ مجلة عالم الفكر/ الكويت

١٦ - محمد بنيس/ جريدة الحياة/ العدد ١١٩٦٣/ ١٩٩٥.

١٧ - نفس المصدر

حادثة «كافكا» اللاهوتية

يرنارد تزلشوف - ترجمة : أيمن فؤاد *



المناقشة حول التراجيديا في سياق الفهم ما بعد الحداثي تناقضا ومغالطة. فقط ومن خلال وجهة نظر الحداثة يمكن لحدود التراجيديا أن تصبح مفهومة. إن التراجيديا بوصفها نموذجاً وفكرة تعتبر شيئاً مضاداً للروح الحديثة والفهم ما بعد الحداثي. هذا لا يعني أن الثقافات التي انتجت الوضع الحداثي - ما بعد الحداثي استطاعت استبعاد المعاناة والألام، أو أنها تفعل مأساة الوجود، إن وحشية هذا القرن تؤكد على جسيم العالم، وعلى حقيقة أن الأفراد يتم أسرهم في ظروف ليست من اختيارهم. بل إن «الحداثة» - ما بعد الحداثة، تؤازر بشكل ضمني، أن لم يكن صريحاً، الفهم المسيحي لتناقض الحرية؛ هذا الفهم الذي يوحد بين الإيمان بالقدر وحقيقة الإرادة الإنسانية. ويظهر تناقض الحرية كما يتجلى في الكتاب المقدس من خلال تأكيده على وجود أفعال إنسانية ولكنه في الوقت نفسه ينفي أي يقين بنتائج هذه الأفعال؛ وعلى الرغم من ذلك فإنه يطالبنا بأن نصبح مسؤولين عن نتائج أفعالنا اللانهائية بغض النظر عن صعوبة استبعادها ربما حتى من قصديتنا. إن واقعية تناقض الحرية هي المركز المعترف أو غير المعترف به لأزمة «الحداثة» - ما بعد الحداثة، والتي فيها يأخذ القلق والاضطراب مكان يقين المعرفة والابستمولوجيا. وجاء خطأ ربط التراجيديا الكلاسيكية بالحداثة نتيجة اتجاه أو توجه باحثي الآداب الكلاسيكية إلى إعادة قراءة قيم «تراجيديا الكتاب المقدس» - الحداثية، والتي كانت خافية عن كتاب التراجيديا. فالوعي الإنساني الوجودي الحديث مع الرؤى الكلاسيكية والنيوكلاسيكية يعكسان علاقة غير متكافئة بل متناقضة أيضاً.

هي اليأس، هلاك البشر سواء قاموا بأفعالهم أو لم يفعلوا، واعتاد كتاب التراجيديا رسم أبطالهم مؤمنين بحرية الإرادة والتي تقودهم في النهاية إلى الإيمان بالقدر عندما توضع هذه الإرادة موضع الممارسة والاختبار. ويبقى الموضوع الأساسي من وجهة نظر التراجيديا هو أن البشر ليسوا مسؤولين عما يفعلونه في هذا العالم. لقد تابعت التراجيديا عند الكلاسيكيين

يشكل مفهوم القدر شخصية التراجيديا الكلاسيكية. وداخل مفهوم الإيمان بالقدر هناك أحداث نهائية لا تعود للإرادة الإنسانية ولا الأفعال الإلهية؛ بل نجد الآلهة أنفسهم، وفقاً لخرات التراجيديا الكلاسيكية، موضوعاً لطغيان القدر غير العقلاني والجائر. إن رسالة التراجيديا الأصلية

* مترجم من مصر.

العالم فانه يعطي الوعي الذاتي انطباعا بالاحاد الذي يقود للعجز الكامل عن الفعل^(١).

إن إمكانية جعل التراجيديا متناغمة مفاهيميا مع الوعي الحدائي - ما بعد الحدائي هو أن نجعلها على بصيرة بتناقض الحرية، ذلك التناقض الذي يجعل الهروب من الحرية والعجز عن الفعل بارادة حرة أمراً مستحيلاً، يجدر بنا وبلا مراوغة أن نتخلص من بلاغة التراجيديا وأفكار الكتاب المقدس عن الحرية. ونلاحظ أن الوضع ما بعد الحدائي بدلا من أن يحاول استعادة التراجيديا يناهض بتوفير مفهوم التهكم irony الذي يحتوي على الوعي المتزاحم وأنظمة المعاني الكلية الاختيارية، فيعكس التهكم خوف الوعي المعاصر من الضعف والنزعة الشككية التي تراوده في مواجهة هاوية الوجود الانساني التي نتجت عن هذه البصيرة.

يتألف التهكم مع الوعي الحدائي - ما بعد الحدائي ونجد بالفعل جدول أعمال «ما بعد الحدائية التفكيكي» يعود بنا الى اشكالية التهكم، ومع رفض الايمان بوجود أية أرضية راسخة نرتكز عليها، يتضح من اقتراحات النقد اللانهائية ان الوعي الذاتي التهكمي هو بمثابة الموضوع الأساسي واشكالية الوجود الانساني ما بعد الحدائي. فهذا التهكم ما بعد الحدائي كما ترسخ في أعمال رورتي «R. Rorty» وتيلور «Taylor» يعلن انه في غياب الايمان واستحالة التراجيديا فان هناك ضرورة تجعلنا نقر بموقف شككي تجاه الرؤى المتجسدة لعالمنا في الوقت الذي نحاول فيه تجنب النزعة الشككية. يجب أن نفعل كما لو كان هناك يقين ممكن لأفعالنا الاحتمالية، علينا في نفس الوقت معرفة ان افعالنا ليست قيمة في ذاتها. ان برنامج الحدائية - ما بعد الحدائية يستكمل بشكل ساحر دائرة «نيتشه» وتحديه الاولى: الى أي مدى يمكن للحقيقة أن تتجسد؟ وإلى أي مدى يمكن أن نعيش الحقيقة في ظل غياب اليقين؟

الجدد Neo-classical، خاصة النموذج الفرنسي هذا التوجه مع الميل تجاه الحساسية الحديثة والالتزام الشفاهي على الاقل بحرية الارادة الانسانية. وفي النموذج الحديث للتراجيديا حملت الرواية على عاتقها فكرة العلية الظالمة وغير العقلانية مع زعمها في ذات الوقت بوجود الحرية الانسانية. وبدلا من التوغل في القدر، تم تحويل حرية الارادة الى مفهوم الارادة العاقلة التي تتجاوز العواطف والرغبات، وأصبحت هذه الرؤية التعليمية لحرية الارادة الانسانية هي الصورة المنعكسة للقدر. وهي بطبيعة الحال رؤية ضئيلة بقدر ما تصبح فيه وصفا مفاهيمياً لمعنى الحرية الوجودية، فلقد عرف كتاب الكتاب المقدس، مثلهم مثل كتاب الحدائية وما بعد الحدائية مشكلات الانسانية.

يؤكد لويس ابييل «Louis Abail» على ان التراجيديا وصلت ذروتها مع «هاملت» وهو يعني بذلك ان التراجيديا الكلاسيكية تغفل مفهوم الوعي كيانا تقول شيئا عن اللاوعي اوحى الوعي الذاتي، بينما قدم «هاملت» ذلك بوصفه البطل الحدائي الحقيقي عن طريق فضيلة وعيه التأملي الانعكاسي.

إن رؤية «ابيل» تتسع لتؤكد على أن الوعي بمثابة سيرة ذاتية، بينما الوعي الذاتي هو أمر تاريخي. هذه التاريخية كمفهوم تحتوي على استبصار عميق مفاده ان ما نحتاج اليه ليس له وجود وان الحاجة لا تبقى كما هي، فالوعي التاريخي يحضر الى مقدمة مشهد الحياة امكانية وحقيقة التحولات الفردية والاجتماعية. كما انه وبشكل أكثر فاعلية يجعلنا على وعي بما يظهر على السطح وكأنه نظام كلي للمعاني بوصفه في الواقع نظاما نسبيا وتفسيرا غير مكتمل للوجود الانساني. إن الوعي التاريخي يمنح الانسان القدرة على تبديل أهدافه المعيشية المختلفة والمتصارعة، وبوصفه - هذا الوعي - قادرا على استبدال رؤى

ان لغز الحداثة - ما بعد الحداثة الذي يؤنس التراجيديا فقط كي يستبعدا تجده ممثلا خير تمثيل في أعمال «كافكا»، فإبداعات «كافكا» تمثل نموذجا لمأرق الحضارة المعاصرة؛ وعلى العكس من «كيركجارد» وتهكمه المدعم بفكرته عن الايمان أو «هنريك إبسن» ومفهومه عن الهروب من الحرية بوصف هذا الهروب أساس التراجيديا الحديثة، نجد «كافكا» يرى رباطاً مزدوجاً نتج عن التبادل الشعوري في فضاء المعاني بين العجز والحاجة الى الفعل في العالم.

تفترض ميتافيزيقا «كافكا» وجود معنى كلي وكامل للواقع. وتعد هذه الميتافيزيقا رؤية دينوية لأفكار الكتاب المقدس والتي تعتبر مصدرا للخوف والقلق في أعمال «كافكا»^(٢) وتماشيا مع فلسفة - لاهوت «كافكا» فان الإحساس بالفقدان يرتبط بوجود معنى كلي للواقع، لكن الافتراض الاولي المتضمن داخل رؤية «كافكا» يؤكد على ان الله منذ بدايات العالم قد وضع القانون بشكل مباشر^(٣). لكن بالنسبة للموعي الحديث نجد هذا القانون معلوما عند مستوى يبقى معه وكأنه مجهول. يظهر التوتر الحتمي خارج هذه الافتراضات الاساسية، فيعلم «كافكا» تماما انه يجهل هذا المعنى الكلي ولكنه يشعر بأن هذه الكلية المفترضة تعد ضرورة للوجود الانساني في العالم. لقد حول «كافكا» تصويره للشخصيات عن التحديق في العجز والشلل وذهب بها الى هاوية الوجود الواضحة والتي هي عبثية وبلا معنى.

يعبر «كافكا» في أعماله عن اليأس والعدمية، ويصف لنا التوتر الكامن في المستويات البسيطة للخبرة الانسانية والتي يراها بوصفها أحداثا جلية داخل المشروع الانساني^(٤). يبدو الوجود الاجتماعي عند «كافكا» أمرا عجيبا ومرعبا كما هو الأمر في الأسس الغامضة للحياة، لقد نشأ «كافكا» ميتافيزيقيا وسيكولوجيا داخل نزعة

شكية بالغة التطرف حول قدرة الانسان على مواجهته وتلبية حاجاته^(٥). هذه الاحتياجات الوجودية تتمثل عند «كافكا» ثقلاً كبيراً على كاهل العديد من أبطاله: الذين يعد الانتحار بالنسبة لهم الحل الممكن الوحيد^(٦).

يحلل لنا «كيركجارد» في كتابه «مفهوم القلق» ذلك التوتر الذي يحتاج حياة «كافكا». يؤكد على ان الهلع والقلق ينتجان من حقيقة ان البشر يشعرون باحتمالية الفعل الانساني من قبل ممارسته، وفي نفس الوقت هم لا يقدرون على فعل شيء: عندما تريد أو لا تريد تتجلى إشكالية القلق. وبالنسبة لـ «كافكا» يعد هذا الوعي بضرورة الحرية^(٧) هو أصل كل الخوف والقلق والألم الوجودي. عبر «كافكا» عن هذا التردد بين المتناقضات في شخصياته التي لا تظهر بوصفها أشخاصا قوية سادية ومتحكمة ولا تظهر كذلك بوصفها عاجزة وضعيفة الشخصية.

يشكل المعنى والكلية بشكل وجودي موطن تناقض الحرية، فضرورة الفعل عند «كافكا» تؤدي الى الرعب والقلق كما نلاحظ في شخصياته. عند لحظة الفعل يجب على الانسان ان يفترض يقينا دوجماتيقيا بنجاح فعله وتماحه حتى يستطيع استخدام وممارسة إرادته بالأساس، وفي نفس الوقت فان هذا الانسان في لحظة الفعل عليه افتراض شكاً وريبة حول هذه الأفعال في عالم الارادة الانسانية. يتطلب الفعل اذن كما يرى «كافكا» عزماً وقصداً في وجودنا ككل، كما يتطلب التزاما عقليا وروحيا بنتائج قصديتنا.

ان عالم «كافكا» هو مكان الرعب بعينه لانه يعكس تلك العلاقة بين الحاجة الملحة و«إرادة الشك» التي تجعل من الحل مجرد امكانية. لقد ارتبنا «كافكا» في قدرة الانسان على أن يتقصد شيئا ما: ولكي يستحضر هذا الشعور بالعجز والشلل بدا «كافكا» وكأنه يتبع بشكل دوجماتيق

الاعتقاد بأن نتائج أفعالنا تكمن في الفناء، إن أشد الأفعال بساطة تصبح عند «كافكا» أكثر الأعباء ثقلا في العالم.^(٨)

أكد «كافكا» كثيرا انه كاتب لاهوتي^(٩). ولم يمل من التأكيد على انه الضليع بمعرفة الخطيئة وسقوط الإنسان. كان يعتقد ان أعماله هي تعبير مكثف عن العجز المتواصل والدائم في البشر كما يتضح في الفقرات الأولى من روايته «في البدء». ان مصدر الهام والتباس «كافكا» حول امكانية الفعل في العالم يشار إليها بشكل أكبر في قصته الصوفية «جبل سيناء» لعلاقتها المباشرة بتناقض الحرية أكثر من رواية «في البدء».

يلعن الوحي في قصة «سيناء» ويوضح العلاقة بين الأمر الالهي بوصفه مشروطة الوجود وبين الحرية الإنسانية بوصفها «قصيدة». إن الاعلان عن القانون في «سيناء» يطرح أمام الانسان الطريق الذي من خلاله يمكنه مشاركة ما هو الهي. لقد أثارت طبيعة هذا الطريق «كافكا» بشكل خاص. بينما يحقق الوحي الخلاص، فان شخصية وطبيعة المهمة الإنسانية تصبح مبهمة وملتبسة ينطق الوحي بالتوجه العام للوجود الانساني ولكن حتى في بنيته المجسدة والظاهرة يظل هذا التوجه غامضا، وعندما يذف كتاب الأنابيل العلاقة بين كلام الرب والانسان، نجد «كافكا» يبتعد عن امكانية فهم وتجسيد كلام الرب وأوامره، ومع تمزيق الذات المازوشي والسادي الممسوخ يفترض «كافكا» من البداية ان وجود العالم والكون محتوم بقانون عقلاني له معنى فقط كي طرح هو العديد من الانتقادات لهذا العالم العقلاني الذي يظهر بوصفه كليا وشاملا وكأنه قاع متخيل من الظلمة. ويفعل «كافكا» ذلك دون الازعان الى افتراض ان العالم له معنى كلي وشامل: فالعالم عنده له معنى إلا أنه متناقض وغامض على أكثر الاحتمالات وغير معلن في أقل تقدير، ويقول لنا

«كافكا» في عبارات بديعة وردت في قصته «جبل سيناء» «كم هم كثر هؤلاء البشر الذين يطوفون حول جبل سيناء.. حديثهم ملغز، صامتون في ثغرثهم وصراخهم، لكن لا أحد يحيد عن المدار، والذي هو مدار زلق وجد حديثا؛ يقوم بدوره كي يجعل خطوات المرء متسقة وسريعة..»^(١٠)

إن تحليل «كافكا» للوجود الانساني على الرغم من تكرار لحن الحزن المقتضب وقابليته لتحديد قيم الوضع الانساني هو تحليل ليس يائسا ولا قدريا.. في عالم «كافكا» يبدو من الصعب ان نفعل، ومن الصعب كذلك ان نفعل بمعيار الوجود الجيد. ان التراخيديا عند «كافكا» ليست هي ذلك الانسان الذي وقع فريسة للقدر ولكنها تجسد عبر عدم إرادة الانسان لأن يستحوذ على حريته ويمتلكها في هذا العالم المقترب. يحاول «كافكا» دائما في حكمته غير الروائية ان يوضح علة ومرضى الإنسانية في محاولتها الهروب من الحرية. ويعلق بشكل مباشر على خطيئة الانسان لا بوصفه أكلا من فاكهة شجرة المعرفة بل لانه لم يأكل من فاكهة شجرة الحياة.^(١١) والتي شكلت أصل كل معاناة البشر. ان حكمة «كافكا» تلك تعد تعليقا على التحدي الذي طرحه «موسى» في سفر الخروج الاصحاب الثلاثين عندما وضع الناس أمام اختيار الحياة والموت. ويرى «كافكا» أسفا أن البشر اختاروا الموت بدلا من الحياة.^(١٢) ما امتاز به «كافكا» في أعماله هو تلك الامكانية الثنائية في تركيبته. حتى أعماله الأخيرة لم يلحظ «كافكا» ان شجرة المعرفة هي ذاتها شجرة الحياة.

لم يستطع «كافكا» تحاشي مأزق الاختيار، على الرغم من قوله انه لا يرى في الموت أي خوف أو ألم، إلا ان الحياة كانت هي مصدر الرعب الدائم. وبرغم هذا الشعور فدائما ما جرم هؤلاء الرافضين لفكرة الحياة، وربط بين الفشل في اختيار الحياة

وبين الرغبة في وهم الحياة في الجنة. وتناول «كافكا» في حكمة أخرى موضوع الطرد من الجنة قائلا:

«إن الطرد من الجنة في الأصل هو أمر أبدي، ويجب أن نقول إنه على الرغم من أن طرد الإنسان من الجنة هو أمر نهائي، وأن الحياة في العالم حتمية، فإن أبدية تلك العملية—أو بمصطلحات دينوية نقول العود الأبدي لهذه العملية—تصنع رغم ذلك امكانيتها ليست فقط في امكانية بقائنا داخل الجنة الى الأبد، لكن كذلك وجودنا في الجنة سيكون أبديا حقيقيا سواء علمنا ذلك أو لم نعلم»^(١٢).

لقد عدل «كافكا» رؤية كتاب العهد القديم عن وهم الجنة مع حاجته الملحة لاضافة ملحق لكتابتهم، وبينما يؤكد كتاب العهد القديم على أن وجودنا في العالم له مهمة جعل الأرض مقدسة، فإن «كافكا» مع حساسية القرن العشرين عرف أن مصدر هذا الزعم غير حقيقي بالمرّة، الإنسان عند «كافكا» يملك القدرة على معرفة مهمته وهي تقديس الوجود الانساني، ولكنه ارتاب في امكانية استكمال البشر لهذه المهمة بشكل سعيد ومسؤول.^(١٣) فالوجود الإنساني هو مشكلة الإنسان الخاصة به وبمهمة وجوده، وبشكل فريد يؤكد «كافكا» على أن فشلنا يتأرجح بين خطيئتين الأولى هي الصبر المفرط والثانية هي التسرع وعدم الصبر. وأيما كانت التأملات التي يقدمها «كافكا» حول موضوع شهوة الحياة الفورية ووحدة الوعي الانساني، فإن كلمة «كافكا» الأخيرة عن الموضوع هو أنه إشكالية غير محلولة. إن صراع الحياة المرعب هو الارغام على الفعل والذي يحتمه الوعي علينا، ما يصوره لنا «كافكا» في أعماله الروائية والقصصية هو كيف نعيش في العالم ونفعل فيه مواجهين كل الشكوك وعدم اليقين والأخطار المحدقة بنا، كما نجد أفكار

الكتاب المقدس تشكل مركزا لطريقة فهم «كافكا» للوجود البشري وتقديره للقوانين التي تحكم حياة الخطر.

تعد رواية «المحاكمة» تجسيدا لفكرة العود الأبدي للطرد من وهم الجنة عند «كافكا». وتصوير إشكالية الرواية هي الكشف عن تلك العلاقة بين الإنسان ومعنى القانون على ضوء تدمير تلك الحبات البلورية لتجلي الرب أمام الإنسان. فيعيد «جوزيف ك.» تمثيل الإنسان في عملية العود الأبدي لظهور الوعي، بينما يفهم القارئ هذه الطبيعة الظالمة للحياة اليومية كمعطى في الرواية، إلا أن العالم لم يكن هو مصدر يؤس «جوزيف ك.» ربما العكس هو الصحيح: فلقد أرقهته المعارف المفاجئة التي تؤكد أن العالم الاجتماعي هو مجرد واجهة هشّة تخفي وراءها هاوية الوجود الانساني ومأزقه.

لقد احتشد «كافكا» إشكالية الرواية بأكلها في جمل قصيرة ومقتضبة. استيقظ من حلمه «جوزيف ك.» والذي رأى فيه عين آدم وحواء بعد أكلهما من فاكهة شجرة المعرفة، فتوقف عن استكمال طريقه، ثم أنكر يقظته ومضة وعيه الذاتي وحاول أن يتعد بنفسه عن التورط والتهمة التي ألقيت على عاتقه في السجن وقبل أن يعرف تهمة بدأ يؤكد على براءته^(١٤). وقضى «جوزيف ك.» معظم الرواية محاولا نسيان ما قد رآه هذا الصباح المشؤوم.

يبلغ تحليل «كافكا» للهروب من الوجود نروته في مشهد الكاتدرائية، حيث تعرف لماذا ظهر رجل القرية بوصفه متدينا، فلقد ارتكب وفقا لـ«كافكا» خطيئة أولية وهي الصبر المفرط بعد أن ظل يتقرب اللحظة التي سيتحقق فيها القانون بوصفه موضوعا حقيقيا يمثل ظاهرة. فقط في نهاية حياته نجده يحصل على ومضة تشبه فكرة افلاطون الغريبة عن «التذكر» والتي من خلالها

نفقد المعرفة عند ولادتنا ونقضي حياتنا محاولين استرداد ما قد نسينا: وقد نموت دون أن نستكمل عملية التذكر. لقد وجه «جوزيف ك» سؤاله إلى البواب قائلا: «لماذا لا يأتي شخص دونك يتولى مهمتك؟». وفي الموت عندما تظهر أشعة القانون عبر البوابة يعلم «جوزيف ك» أن هذا الباب كان مقصودا لا شيء آخر. لقد أصبحت البوابة هي المدخل الأصلي لمهمة بناء العالم.

لقد استنتج «جوزيف ك» سريعا أن البواب قد خدع رجل القرية، ويظهر البواب بوصفه شخصية مولعة بالسلطة وفي نفس الوقت شخصية تابعة وخاضعة. لقد رسم «جوزيف ك»، النتيجة الصحيحة والتي تؤكد على الحكمة المأثورة في القصة هي عن التضليل، ولكنه يظهر ذلك لا لخدمة فكرة الكاهن الذي يحكي له عن التضليل الذاتي، بل يؤكد على امكانية كون البواب مخدوعا أكثر من رجل القرية.

إن مناقشة الخداع الذي وقع فيه البواب ليست سوى حيلة من الكاهن والذي يغير موضوع تناقض الحرية من مجرى الحديث، في تناقض مع رجل القرية، الذي كان رغم كل شيء حرا، نجد البواب سقط في العبودية: فهو خادم القانون ولكن مشروطيته تجعله يبدو أكثر حرية من رجل القرية، وبمعنى آخر أن خادم القانون يعد حرا فقط بقيمة تجلي القانون والذي يحدث من خلال شرطية الوصايا التي نبهتها في طريق وجودنا الأصلي.

نجد في لغة «كافكا» «جوزيف ك»، وغيره من أبطاله الآخرين يعانون من خطيئة الصبر المفرط الذاتية، فهم ينتظرون طويلا ويريدون تجنب المهمة الوجودية^(١٦) ولم يلحظ «كافكا» هذه الخطيئة فقط بل هناك خطيئة أخرى وهي عدم الصبر والتسرع والتي تعد نقيض الصبر المفرط وكلا الاتجاهين خطيئة عند كافكا لأنهما يفترضان امكانية المعرفة اليقينية الكاملة.

إن شخصية «ك» في القلعة تجسد خطيئة عدم الصبر والتسرع ويقدم «كافكا» تلك الشخصية بوصفها شيئا آخر ما عدا كونها سلبية. فيقدم «ك» من تلقاء نفسه لتولي مهمته مرتحلا خارج حدود عالمه المحلي الصغير ونجد شغله الشاغل هو البحث والتنقيب. يأمل «ك» تنفيذ مهمته ومشروعه في العالم. ونجد في القصة أهالي القرية أكثر من أهل القلعة هم الذين يتجادلون حول دعوى «ك» لمهمته في العالم ومشروعيته في أداؤها، لكن في نفس الوقت لا تظهر مباركة القلعة لما يفعله «ك»، الذي كان محيطا على الدوام في محاولته لأداء مهمته في الحياة، إن قصة «القلعة» وكذلك «أمريكا» يظهران بوصفهما أكثر بؤسا من الطبيعة اليائسة للمحاكمة.

يؤمن «كافكا» أن الخطيئة الثانية هي أشد فتكا من استكانة وسلبية الصبر المفرط، ويساوي بين التسرع وعدم الصبر وبين وهم الطرد من الجنة، لقد اندهش «جوزيف ك»، «بمفوض القانون لكنه آمن بلاشك بالاتصال المباشر بين الرب والإنسان، كما آمن بلا لبس بوجود القلعة، يبدو «جوزيف ك» دائما لا يفهم أن اسم القلعة يحتمل في ذاته غموضا محكما، ويشكل آخر فشل «جوزيف ك» في التعرف على أن الامكانية النهائية لاكمال معرفة «الكل» هي شيء يفوق قدرة البشر.

يوسع «كافكا» من معركته وأهدافها في رواية «أمريكا» ورواية «البحث عن كلب» واللذين يبلغان منتهاهما بهتكم يحمل تناقضات وشكوك «كافكا» نفسه، ففي رواية «أمريكا» فجر «كافكا» وهم الجنة وامكانية وجودها على الأرض. ونجد الرواية عامرة بالكوميديا والتهمك المغلف بروى خيالية بديعة عن العالم الجديد^(١٧)، كما نواجه في الرواية رحلة استعارية من حالة العبودية في مصر إلى صحراء الحرية في أرض الميعاد. إن رؤية «كافكا» لتلك الرحلة لا تنتهي بذلك الاسهاب

الإحتفالي في الإصحاح الثلاثين من سفر التثنية في العهد القديم.^(١٨)

دمر البطل الشاب في الرواية نفسه عبر سذاجته، وأرسله سلوكة للعدم عندما حاول الفهم، ان رواية «أمريكا» هي العمل الذي يعبر عن توجه «كافكا» نحو الايمان والأمل. فلقد اعتقد أن امريكا تختلف عن سجن أوروبا؛ انها عالم رحب تصير فيه الحرية إمكانية بداخله. الا ان «كافكا» رفض أن تكون أمريكا هي فردوس العالم الجديد. من خلال وجهة نظر الحقيقة الوجودية للميلاد والموت فان أمريكا لا تختلف عن أوروبا. ان التورط والمعاناة، الألم والمتعة يتماثلان عند «كافكا».

يبدو من مصير شخصيات «كافكا» انه يؤكد على استحالة الأمل في الوجود، الا ان هذا الاستنتاج يعد خاطئا في قراءة «كافكا». فهو كاتب يمتاز بخصيصة فريدة وهي الحفاظ على وجهتين من النظر متناقضتين في آن واحد دون ان تنهار احدهما، وبينما يفجر «كافكا» رؤى مظلمة لتدهور الانسانية ومأساتها، الا انه لا يستسلم للأحباط واليأس.

يعبر «كافكا» عن ايمانه وأمله في قصة «البحث عن كلب» وهي احد أفضل ما كتبه من أعمال، وعلى الرغم من ان القصة كتبت في نهاية حياة «كافكا» الا انها تحمل نورا ووداعة ملحوظة. انها شهادة بصلاحية البحث الانساني عن السلام دون الايمان بوهم الفردوس أو العودة للجنة، تحكي القصة على لسان كلب عجوز ومحترم يطرح نفس الاسئلة التي طرحها ابطال آخرون في المحاكمة والقلعة.

يشترك الكلب مع الكثير من خصائص «جوزيف ك.» في قصة القلعة ما عدا معاناته في نهاية القصة. يحكي الكلب عن اكتشافه منذ طفولته اختلافه عن غيره من الكلاب رغم تشابهه معهم في العديد من الأشياء، لقد كان كلبا باحثا عن معنى وجوده. وبالرغم من إخفاقاته الكثيرة وعدم

مقدرته على الصوم مثلا بوصف الصوم كما يرى عملية ضرورية للبحث والمعرفة، تجاوز الكلب اليأس الضروري الذي هو نتيجة حتمية للكلاب يريدون معرفة شيء جديد.^(١٩) ومع القيم المشرقة والبهجة العارمة يصف لنا الكلب كيف ان ابداعه اثبت بالكاد ما قد كان معلوما من قبل. تلك السخرية وهذا الهجاء لكل من السلبية التلمودية والعلوم الاكاديمية والتي رفضها الكلب المحترم بسبب ارتباطه بالمعرفة الوجودية بوصفها فعلا في العالم.

يتحدث الكلب في القصة عن طفولته وكيف صادف مشهدا بديعا سبعة من الكلاب تخفي، وان كانوا قد أبدوه وأخافوه عندما اقترب منهم، الا ان موسيقاهم قد طعنت بطلنا وغيّرت من مفهومه وعن كيفية قيادة زمام أمور حياته. لقد كان الحديث مع هذه الكلاب بمثابة نقطة تحول كبرى في حياة الكلب من مرحلة الطفولة الساذجة وإعلانا بنهايتها، فما كان قاتما وملغزا أصبح اليوم واضحا ويعرفه تمام المعرفة.

ان الكلاب السبعة في القصة بمثابة استعارة الاتصال اللاهوتي وبزوغ لوعي الكلب، ما اظهره كان كشفا صوفيا، فلقد أظهرت الحكاية ان الكلب استطاع ان يعي وجوده لكن دون ادراك للجمال والحرية الكامنة في اغنية أرواح الكلاب الحرة، لقد أصبح الكلب على وعي بأن حياته تتطلب فعلا وبحسنا مع العزلة والاغتراب عن مجتمع الكلاب.

بغض النظر عن المعاناة والألم في الوجود خارج المجتمع، وعلى الرغم من انه تعرف على نفسه بوصفه كلبا في جماعة الكلاب، فلم يأسف الكلب على فراقه لجماعته من أجل الطريق الذي اختاره. ويشير الكلب الى مرحلة تجاوزه للبراءة ولكن لا يصفها بالفقدان، فيرى الكلب بتفاؤل ان هناك مع الخطيئة امكانية للسعادة القصوى في فترة الشيخوخة. وعندما غفقت حاجته للبحث عن

أصوات الشك حول امكانياتنا في النجاح بوضع ارادتنا موضع التنفيذ في العالم بشكل دائم. عندما فشل الكلب في محاولته للصوم ظهرت له الكلاب المغنية لتحبيه مرة أخرى، لو كان «كافكا» يعلم بأن حقائنا تقبع في علاقة بجملة الوجود فانه يعلم كذلك بأن المشروع الانساني هو في الأصل مشروع الحرية.. يؤكد «كافكا» بأن الاتصال بالرب هو أمر متعلق بعظمة الإنسان وحرية حتى لو كان الرب يكشف عن نفسه بشكل خافت، ان «البحث عن كلب» تنتهي بالصمت ولا تنتهي بأغنية الفرخ للوضع الانساني:

«انها تلك الغريزة التي جعلتني - ربما من أجل المعرفة التي تختطف عن معارف اليوم- بمنحه الحرية شيء يعول كل الأشياء، الحرية! أه تلك الحرية التي أصبحت اليوم عملاً بائساً، ورغم كل هذا فهي شيء نتوق لامتلاكه».

ان أمل «كافكا» هو أمل هش، فالرب رغم تعاليه الا أنه مؤثر في الوجود، قد لا نعلم معنى الوجود، لكننا نعلم كونه يحمل دلالة ما، اننا في الجنة لا في وهم فردوس عالم الحيوان المزعوم، نحن في حديقة زهور بكل أنوارها وأريجها، لكن هذه الحديقة ليست بلا مخاطر: تنمو الزهور وتزدهر فقط مع الرعاية الدائمة، كما ان الزهور قادرة على تجريحنا، لقد أحس «كافكا» بالآلام الناجمة عن أشواك الزهور داخل وعيه المفرط، وأعلن أكثر من مرة بأنه لا يستطيع استكمال الحكاية لأنه بلا رسالة واضحة عن الأمل ومن ثم تصبح حكاياته خطيئة

أخلاً «كافكا» في شئنين انه بالفعل أكمل لنا حكايته وقدم خطاباً تفاؤلياً، وأن اعماله تعكس وتتأمل بفنية رائعة هشاشة وتفكك مسائل الوجود، وتخالطينا أعماله بحس كلي باهت حول التنويع الظاهرة للوجود.

ان هذا الحس الباهت مثله مثل تأكيده بعدم

طبيعته وأصله ومصدر طعامه بدأ الكلب ينهمك في الموسيقى، ان الكلب بالطبع هنا استعارة للانسان^(٢٠) يختلف الكلب بالطبع عن شخصية «جوزيف ك» والذي عرف ضرورة موته مثل أي حشرة، تحمل قصة «البحث عن كلب» شهادة على اختلاف كون المرء فرداً وكونه يملك وعياً ذاتياً. وتعبّر عن ذلك التوتر والصراع الذي يخوضه المرء عبر حياته في هذا العالم مشاركاً في فعل الفداء والتطهر، ويتسع حديث القصة عن الطريق الذي من خلاله يتحول الفرد الى شخص واع كما تعلمنا القصة بان الكلب قد اصبح على وعي بذاته في اللحظة التي خاطب فيها الكلاب السبعة الموسيقيين^(٢١) والذين هم استعارة للتواصل البشري الالهي.

ان الموسيقى استعارة للوحي في قصة «كافكا»، لقد توصل الكلب لوعيه الذاتي عبر الموسيقى: هذا يعني ان الوعي بالعالم بوصفه عالماً موضوعياً أمر له معنى، كان الكلب يعد نفسه لانتهاء حياته وهو مازال يبحث عن أهمية وجوده من خلال الموسيقى، لقد أصبح بطلنا في دائرة مغلفة لكنها ليست دائرة الخطيئة والاثم بغض النظر عن لعنته على الاسلاف - وهي التهمة المتكررة في أعمال «كافكا»- وضلالتهم وتقاعسهم عن حماية مجتمع الكلاب (هذه الضلالة التي تعد إعادة صياغة للخطيئة والسقوط) وتكراره لتدمره بعدم وجود أجوبة لاسئلته، الا انه لا يتهرب من طرح الأسئلة حتى لو كانت بلا اجابة.

إن «البحث عن كلب» هو العمل الذي يمثل رؤية «كافكا» المناضجة للوضع الانساني والوجود، يبقى الموضوع الأساسي هو نفسه عبر حياته الابداعية، فقط هناك مزيد من السخرية والكوميديا قليل من الرعب والخوف، يخبرنا «كافكا» ان الرعب من الموت والشيوخة ليس بمثل فظاعة عبثية العالم والوجود. في أعمال «كافكا» الأخيرة تسكت

نقته في حسم المعنى المطلق للوجود والدلالة الكاملة للوجود البشري الذي هو وجود للخطابات والاستعارات، بالنسبة لـ «كافكا» تعد أخلاقية الخطاب والتي هي منحة من الرب الذي يخطبنا، والتي هي مصدر تفردنا في العالم، هي مسألة الحياة والموت.

الهوامش

١ - ان الوعي بان التراجيديا الكلاسيكية تتناقض مع الوعي الحديث ليس شيئا جديدا، فلقد أوضح لنا «شلجل» وكذلك «ليسنج» استحالة التراجيديا في اطار الكتاب المقدس مع المعرفة المتناقضة بالسر الشعوري الراديكالي المتزامن والذي يتطلب اشخاصا مسؤولين عن استعادة الوجود. كما أكد لنا «جوتيه» و«شلجل» بأن الدراما قد انتقلت من التراجيديا الى فن الأوبرا.

٢ - فيقول: «نحن على وعي بمشروطية الوجود الانساني ونعرف ضرورة ان نفعل في العالم ونترك قدرتنا على الارادة ونعرف كذلك انه ليس في استطاعتنا السيطرة على نتائج أفعالنا وإرادتنا، قد نحس أن تتأسس أفعالنا على أحكام العقل، لكن تبدو كلية المعاني والتي تتأسس عليها أحكامنا بعيدة الصلابة عن الفهم الانساني وبغض النظر عن عدم التكافؤ بين المعرفة والوجود الانساني فلن نتحرق من التزام وضرورة الفعل في العالم، يجب ان نلقي بأنفسنا في العالم بوصفنا فعلا من الايمان».

٣ - انتقد كتاب اللاهوت عدم ادراكنا لكلام الرب عن طريق اشاراتهم الى الاختلاف بين مباشرة كلام الرب المزعومة وفعله وفقا لما يصف ويؤمن رد فعل البشر نحو كلامه. لقد ميز كتاب الأناجيل بين تقلص وجود الرب الذي لا يتكلم بشكل غير مباشر، بل بشكل شخصي من خلال وهم الرب الذي يتحدث فجأة بشكل مباشر ويؤمن ذلك الرب الذي اصبح مملكا وصامتا مختفيا الى الأبد.

٤ - هذا لا يعني بالضرورة مطابقة سيرة «كافكا» الذاتية بأعماله القصصية، فلقد أكد لنا «رؤسا بن ساميا» على أن «كافكا» مثل «مونتاني» من حيث كونه بطل كل رواياته وقصصه، انظر مقدمة ترجمته لكتاب

Deleuze G. & Guattari F: Kafka. Toward A Minor Literature مؤلفات «كافكا» ليست دائما تعبر عن سيرته الذاتية. فهو مثل جميع الكتاب يتمثل خبرته الذاتية ويحولها الى مادة لعمله الفني، وهذا الرأي تجده عند Erich Heller والذي وازن بين الفن والسيرة الذاتية عند «كافكا».

انظر Heller E. Franz Kafka. Princeton.

٥ - لا يجب هنا الاقتضاء بفكرة «قاتل بنيامين» الذي رخص فيها التفسيرات الطبيعية وفوق الطبيعية لأعمال

«كافكا» انظر:

(Benjamin, W: Illuminations. New York 1969)

ان الميتافيزيقا تشير الى موضوع واقعية المشاكل في الحياة. في الحقيقة ان العالم الانساني ليس طبيعيا ولا فوق طبيعي، انه حقل أمل عليه الفيلسوف الألماني «مارتن بوبر» «البينية»، وهذه البينية تحيط بكل ما هو سياسي واجتماعي وديني، وفي علاقة مع هذه الفكرة نجد فكرة «دولوز وجاتاري» عن الانسحاب (المكان) والانسكماش الانسحاب (الزمان) فكرة سليمة. لقد استحضرت «كافكا» بشكل متطرف كل ما كان مستهدفا في أعماق الأدب، الذي هو العالم الانساني والتواصل الواقع فيما هو أبدي او بمصطلحات علمانية يقع في تجاوز التاريخية، لقد أراد «كافكا» اصلاح العديد من رؤى العالم. إلا أن المشكلة تبقى عند القارئ في كيفية توجيهه الى التأويل المفرط لأعمال «كافكا». انظر:

Marthe Roberts. AS Lonely as Kafka. A psychological Biography

٦ - لقد عرف «كافكا» ذلك لأنه تحسس على موت أبطاله أيضا. عانى أبطال «كافكا» من علة ومرض الروح الأوروبية. وكان يتوق هو الى فوضى لا تختلف عن الوجود وأولية بالنسبة للطلق أو اللاوعي بحقيقة الحياة والموت. لقد حاول الهروب من القلق الذي يمتصخ عن عدم اليقين وضرورة الفعل في العالم، ورأى نفسه وكل البشر بمثابة أفراد متشابهة رغم اختلافهم، إلا انه اختلف عن أبطاله في صراعه لتجاوز مرضه وتحويله الى معطى من معطيات الحياة.

٧ - تعرف «دولوز وجاتاري» على رغبة «كافكا» للهروب من الحرية، ولكن ما ادعوه لا يعد تأويلا بقدر ما هو قراءة لنصوص «كافكا» في اطار فكرة الهروب من الحرية.

٨ - لقد تحدث «نيشيه» البشري يتخيل ضرورة عودة كل الأفعال عودا أبنيا قائلا: هل يمكنكم تحمل ذلك؟ هل ستتحطمون جراء توليكم المسؤولية؟. انظر (العبء الأثقل في كتاب العلم المرح).

٩ - اختلف الكثيرون حول دعوى ان «كافكا» كانت له ميول ميتافيزيقية ولاهوتية. انظر:

Marthe Roberts AS lonley as Kafka

على أية حال كل الجدل حول هذا الموضوع يعتمد على تعريف كل فريق للميتافيزيقيا واللاهوت، فلو اعتقد المرء ان الميتافيزيقيا التي مال اليها «كافكا» بوصفها المشكلات الواقعية في الوجود فان «كافكا» بذلك يعد كاتب الميتافيزيقيا الأول. فلقد كان دائما علما بكوننا ولدنا في عالم فيزيقي إلا أننا نعيش حياتنا في عالم من الاستعارات التي تتجاوز هذه الفيزيقية. لقد كان العالم عند «كافكا» مجالا للخطاب الانساني والتواصل، واعتقد أن هذا الخطاب

هو بالأساس معني بالحياة والموت، كما يمكننا أن نقول عنه انه كاتب لاموتي اذا ربطنا ذلك بحديثه عن الله وإن عاجاجه من فكرته عن شحوب وغروب الطبيعة الالهية انظر

Brod, M. Franz Kafka, A biography New York 1960

١٠ - فرانز «كافكا» «جبل سيناء»، في الأعمال الكاملة طبعة نيويورك ١٩٥٧.

١١ - فرانز «كافكا»: «كتاب الأوكفاتات الثمانية» قصة (ترتبهات الزواج) لندن (١٩٥٣).

١٢ - يبدو هنا «جلاتزر» على حق عندما أكد على أن مشكلة «كافكا» الأساسية مع تناقض الحرية كانت بالأساس استعارة لشهوته للخلود، انظر:

Glatzer, N. Franz Kafka and the tree of knowledge In Essays in Jewish Thought Alabama, 1978

لقد كان يشير «كافكا» الى وعيه باننا لا بد وأن نأكل من شجرة الحياة من خلال فعلنا في العالم، وكانت مشكلته انه على الرغم من كونه واحدا من أكثر الكتاب وعيا بالطبيعة الاستعارية للخطاب، الا انه لم يستطع قراءة استعارة شجرة الحياة في سيناء، ونسأل الى أي مدى يمكن أن تتجسد الحقيقة، وإلى أي مدى يمكن أن نعيشها؟

١٣ - فرانز «كافكا» «كتاب الأوكفاتات الثمانية».

١٤ - هذا لا يختلف كثيرا عن الأمر الذي تجسد في الاصحاب الثلاثة من سفر التثنية، إلا أنه في العهد القديم تقدم الأمر برؤية سعيوية وبلا قلق

١٥ - لقد تصرف «جوزيف ك» مثل فعل آدم وحواء، بدأ آدم يلوم حواء على تمردها وبدأت حواء تلوم آدم على الحياة،

ان اندعام المسؤولية هو مركز الهروب من الحرية

١٦ - نجد كذلك فكرة «العازب» عند «كافكا» استعارة لتخلي عن المسؤولية عن طريق عدم ارادة الفعل، ففي قصة ترتبهات الزواج في القرية نجد «كافكا» يقدم وهم النشاط الهائج الذي يخفي أبطال القصة من ورائه سلبية مقترطة.

يستخدم «كافكا» الوهم بوصفه ارادة المسخ عندما يظهر «سمسا» بوصفه ضحية، وتوضح القصة الطرق التي باسم الواجب يمكن أن تدمر العائلة، مرة أخرى نجد موضوع السلبية وعدم ارادة الحياة في العالم

١٧ - لا يمكننا القول بأن الكوميديا غائبة في أعمال «كافكا» الأخرى، فهي تجد طريقها في أعمال «كافكا» من خلال أكثر المواقف بأساً، في أمريكا هناك فقط توسيع للكوميديا والذي يعد أمراً غير شائع في رؤية «كافكا» للأشياء.

١٨ - ينكر «كافكا» دعوى سفر التثنية بأن «الوصية التي أواميك بها اليوم ليست عسرة عليك ولا بعيدة المنال...» ولا يهتف مثلما فعل كتاب العهد القديم قائلين: «أشهد عليكم

اليوم السماء والأرض قد جعلت قدامك الحياة والموت، البركة واللعة، فاختار الحياة لكي تحيا أنت وتسلك، إذ تحب الرب إلهك وتسمع لصوته وتلتصق به لأنه هو حيالك والذي يبطل أيامك لكي تسكن الأرض...».

١٩ - لقد كان «كافكا» يضم كراهية للغرور الأكاديمي. انظر قصته «تقرير الأكاديمية».

٢٠ - تؤكد لنا «مارتا ويرتس» على ان الكلب هنا استعارة لليهود خاصة يهود ألمانيا المنحدرين من تشيكوسلوفاكيا موطن كافكا الأصلي.. وتقدم قراءة معقولة للقصة من خلال ربطها بحياة اليهود في براج انظر:

Marthe Roberts AS Lonely AS Kafka

لكن دون أن ننقد رؤيتها تلك فإن «كافكا» كان يهوديا شعر بمأساة الحياة وكونه عضوا في أقلية دينية داخل ثقافة سائدة أوروبية، كما كان «كافكا» فردا له وعيه الذاتي الذي من خلاله فهم ما يخفي كونه فردا. أنكر «دولوز وجاتاري» كون الكلب يشير الى أي شيء فهما بتحريان من الرموز والاستعارات ولكن قراءة «كافكا» بذلك الطريقة تعد خاطئة كذلك، ويحتج بأن هذه القصص تتكلم عن تحول البشر الى حيوانات عندما يتخلون عن مسؤولياتهم ويهربون من الحرية. الا ان هذه الرؤية قد تصلح مع قصة المسخ لكن لا تصلح مع قصة «البحث عن كلب» والتي يتعرف فيها البطل على الحرية لا يتهرب منها وعلى الرغم من أن «دولوز وجاتاري» يبلغان تجاوزهما للتأويل الا ان مفهومهما عن الحياة في القرن العشرين حجب امكانيتهما لقراءة «كافكا» بشكل سليم، خاصة في حديثه عن «سمسا» في المسخ فلقد أكد على كونه ضحية القصة ولم يطبق على السبل التي من خلالها دمر عائلته من خلاله هروبه من المسؤولية، ولعمري من التفاصيل انظر

Pascal R. Kafka's narrators: A Study of his stories and sketches

Cambrigi, 1982

٢١ - الموسيقى في التراث الأوروبي خاصة في التراث الألماني تقوم بوظيفتها بوصفها استعارة للتعبير الأمثل على أهمية الانسان، فالموسيقى هي فن رياضي وتجريدي وفي نفس الوقت تعبير عن العالم الموضوعي، انها رمز الانسان الفريد، فتقدم الموسيقى نفسها بوصفها خطايا بشريا بلا كلمات.

* هذه ترجمة للدراسة التي وردت بالحوالية الانجليزية (Literature & Theology) التي تصدرها جامعة اكسفورد، العدد

رقم ٤ لسنة ١٩٩١، ص. ص ٣٧٥ - ٣٨٧

مسرحية عشتار وتموز قصة حب إلهية

الجزء الأول

في معبد من المعابد القديمة لمدينة سومر
تستوي عشتار ملكة على عرشها
يشع من مجيها الألق والبهاء
بعدها وضعت على رأسها تاج السهول،
لفت جسدها بطيلسان السلطة،
قبضت بيدها على الصولجان اللازوردي

* كاتبة من تونس.

ومسكت الختم.

تطوف بها عذارى المعبد مسدلات غلااتهن الشفافة على
وجوههن، لابسات حللهن الطقوسية، هائمات حبا،
فانيات تعبدا وسط غيمات البخور واللبان المحروق.
يرقصن على ايقاعات نقر يعلو ويخفت، ينبعث من طيلين
كبيرين أمام وصيقتين تجلسان في مقدمة الخشبة واحدة
جهة اليمين والأخرى جهة اليسار
والزوار يسكبون عطر الناردين أمام الآلهة عشتار المجسدة
في شخص الملكة، يرشون زيت الزئبق عند قدميها

ويحرقون العنبر البحري.

يتوافدون محملين بسلال عنب التلال وتفاوح البساتين
ومشمش الجنائن ويرتقال السهول.

وبإشارة من الربة عشتار تتوقف كل حركة، تخر العذارى
ساجدات، تتقدم وزيرة الآلهة الى مقدمة الخشبة:

«اليوم يتوقف كل شاك عن الشكوى وكل دأع عن الدعاء
وكل ناذر عن النذر وكل متضرع عن أية ضراعة، اليوم
تنقلب الأدوار وتتبدل المواقع من أجل سماع قصة عشتار:
مأساة بحجم الآلهة.

من قال إن الآلهة لا تحتاج لحظة بوح

هي الأخرى ومن قال ان قصص الآلهة أقل مأساوية من
قصص البشر.

عشتار تخرج عن صمتها:

«امرأة مثلكن انا

امرأة من سلالة الآلهة

وامرأة من نسل النساء

على تموز وقعت عيني

أنا آلهة الأرض المرحمة الشهبونية الشهبية

أحببت تموز حبا جارفا

تموز إله النبات وتكاثر الحيوان

على تموز وقعت عيني

في أقصى جنوب سومر- في أكاد.

أقدس المدن السومرية

أنجذب بولع أحدنا الى الآخر

واتحدنا اتحادا رقيقا

في عناق انتشائي، لم ينقسم

طوال أشهر الشتاء الطويلة.

كان تموز يرعى في ظل شجرة «الأريده

في حقول غير دنهوية

قطيعا لا يراه بنو البشر

كان الاله الشاب يحمي حيوانات

السماء وحيوانات الأرض

ويدراً عنها أخطار أشعة شمس

الظهيرية المحرقة،

هذه الأشعة،

اشتعلت في جسدي حينما

على تموز وقعت عيني...

من أجل لقاء تموز

بالماء البارد استجمعت

بالصابون المعطر دلكت جسعي

«طيلسان السلطة»، ارتديت

وقد عرفت كيف أحمل * بإغواء كبير-

تموز على الاستجابة لدعوتي

كما عرفت كيف أحمل البيت

والحرم الممتلئين بالنشيد

على الابتهاج معي

أيقظت مداعباتي الشهبونية

الراعي اليافع،

فتوله بي وغدا يفعلها رجلا.

أراد تموز أن يبرهن لي عن

رجولته، فانطلق في الصيد والطرْد،

كما برهن عليها في فراش الحب

والمتعة

ويا ليت ما انطلق في الصيد...

كان سكان سومر يتوجهون لي

بالدعاء

من أجل أن: أفتح أرحام النساء

فقررت وتموز أن نقيم مراسم

للزواج المقدس

في مدينة سومر،

من أجل سومر.

وكان على جميع النساء الاقتداء

بآلهتهن.

ان يتهيأن لعرض

مباهجهن - عن رضا- لانظار

الرجال لا يقاط غريزتهم وحثهم

على التمتع بأجسادهن

وكان على الرجال أن يحذوا

حذو تموز إله نمو التنبات

وتكاثر الحيوان

الذي يخضع لاغواء إناثناx

وسحرها.

ومن أجل نساء سومر ورجالها

أقمنا مراسم الزواج المقدس.

إناثنا: عشتار

قبل لقائي بتموز

كنت قد منحت جسدي

الشهواني، العطش أبدا

جميع الذكور الأحياء فوق الأرض

أما الآن فلم أعد راغبة إلا

في الرجل الوحيد الذي عرفت

الحب في أحضانه.

وعرفت ذلك الاحساس (الجديد علي)

بالامتلاء والكمال السعيدين لأنائي الخاص.

ذلك الاحساس الذي لا يمنح إلا

للرجل والمرأة اللذين لم يخلق

أحدهما إلا للآخر.

هذا الاشتهاه للواحد المفرد

جعل الآلهة التي - تفتتح أرحام النساء -

مثالا تحتذيه جميع النساء

فليس يكاف أن تشبع لذة

الاتحاد الجسدي الحواس فقط

بل عليها أن تروي القلب أيضا

وقد روى تموز بالحب قلبي

عندما ضم قلبه إلى قلبي

وكل معانقاتي قبله لم تكن

تعاذل عناقا واحدا من تموز

الحبيب الذي توج بالحب

قلبي

كان تموز الحبيب أغلى من

جميع رجال الأرض مجتمعين،

كانت تفيض بحضوره - دون سواء -

كل حواسي بالأمل والرجاء

وأصبحت تسيطر علي رغبة واحدة

هي وحدها صاحبة الشأن والتحكم بي

رغبة امتلاك الرجل الوحيد

الذي أحب

والسعادة كل السعادة في البحث عنه

والفوز به والاستسلام له.

كنت فخورة بأبي - سن - إله

القمر العظيم، في مدينة - أور -

أحدى كبريات مدائن سومر.

لذلك بعثت له برسالة أنهيه فيها

بنيتي للتزويج من تموز

أردت أن استشير - سن -

قبل أن أهب نفسي

لعاشقي في شوق وفي معبدي

- جيبار -

كنت أحب أمي - فنجال - كثيرا

وأعمل بنصيححتها، ولكن أحيانا

كنت أهادعها.

حدث ذلك، بناء على طلب من

عاشقي تموز، لكي أمكث معه

في الجنائن، على ضوء القمر الفضي

في الليلة الماضية

حينما قادني «تموز» إلى بستانه

أدخلني إلى جنينته

تمعشت معه بين أشجارها الباسقة

وتوقفت معه عند أشجارها الممتدة

ثم جثوت كما يجب عند شجرة التفاح

في الليلة الماضية ناجيت القمر

أنا ألهة الزهرة أيضا

((في الليلة الماضية فيما كنت أنا الملكة أشع ضياء

في الليلة الماضية فيما كنت أنا ملكة السماء أشع ضياء

كنت أشع ضياء، كنت أرقص طربا،

كنت أتومم بإنشودة على اقتراب الضوء الساطع

التقى بي، التقى بي،

الرب وضع يده في يدي،

تموز، أنا ضمنى إلى صدره))

ادعيت التخلص من ذراعيه

لم أكن أعرف ما أقول لأمي.

ناديته: «تعال الآن أيها الثور البري

خلصني، يجب أن أذهب إلى البيت

ماذا عساي أن أقول لكي أخادع

أمي ننجال؟».

لكني كنت سعيدة حين جاءني جوابه،

أنا المعروفة بالمكر والخداع:

« فلأخبرك، فلأخبرك

أي إنانا يا أكثر النساء خداعا، فلأخبرك

قولني إن صديقتي اصطبحتني معها إلى الساحة العامة

حيث سلّنتي بالموسيقى والرقص،

وغنّت لي أغنياتها الحلوة،

في الابتهاج الحلو قتلت الوقت هناك،

بذلك تواجهين أمك، في خداع

بينما نحن كنا على ضوء القمر ننغمس في شهوتنا

سأعد لك فرائشا طهورا، حلوا، نبيلا،

سوف أقضي معك وقتا حلوا في فرح غامر»

حين استذاق تموز نكهة الحب معي،

قطع لي عهدا أن يجعل مني زوجته

الشرعية.

حينها جريت إلى أمي،

وأنا أنشد:

«أتيت إلى بوابة أمنا،

أنا، جذلانه أمشي،

أتيت إلى بوابة ننجال

أنا جذلانه أمشي،

إلى أمي سوف يقول الكلمة

سوف يرش زيت السرور على الأرض

هو الذي مسكنه يفوح عطرا

هو الذي كلمته تبعث في السرور العميق،

سيدي الذي يليق به الحضن المقدس،

تموز صهر - سن -

الرب تموز يليق به الحضن المقدس

تموز، صهر - سن -

لم أنس - سن -

كنت فخورة بأبي - سن - إله

القمر العظيم في مدينة - أور -

لم أنس أبي - سن - كنت أشعر

بحاجة لأن ألتمس موافقته قبل أن أحب نفسي لعاشقي

إليه أرسلت رسالة أنبئه فيها بنيتي

التزوج من الراعي تموز

كتبت له.

« بيتي ، بيتي

الناس سوف يقيمون فرائشي المشر

سوف يغطونهم بشجيرات حجر الأزود - الدورو -

سوف أخذ إلى هناك تموز

سوف يضع يده في يدي

ويضم قلبه إلى قلبي

وضعه أليد باليد - يتعش الفؤاد،

ضمه القلب إلى القلب - لذته بالغة الحلاوة»

الكلام الموضوع بين قوسين كبيرين هو من الأناشيد الميولوجية.

الرسم العربي الآن

مفهوم الأصالة الفنية بين خيارين

ليس أقل منه التشتت، ولا أكثر منه الانتقائية. الرسم الحديث في
الوطن العربي الآن، لا يخرج أنماطه من داخله، بل هو وليد أزمة دائمة، ابتلي بها منذ
نشأته. وما هي تلك الآد حوله مثل خيوط بيت العنكبوت لتتخذه، أو على الأقل تنسج عليه في
غياهبها، فه نشأ خارج الحاضنة الثقافية، في محاولة منه لاستدراج المحيط الثقافي الى منطقة
استيعابه تقع خارجه، هي في الوقت نفسه منطقة مناوئة. كاه حرنًا ثقافيًا غريبًا ظل يكافح ضربه
هذه مع طريق اختراع أسئلة تخصه الواقع الثقافي أكثر مما تخصه واقعه، محاولة
نضائية تتحاشى وصف الواقع بأدواته.

فاروق يوسف

للتوازن يرافقه اعتزاز في الرؤية، تنعدم معه القدرة على
التحكم بالمسار أو الحكم عليه وحينها يكون كل ما هو
ممكّن مقبولاً: الارتداد الى الماضي يقابله الاقتلاع عن
الجذور، شهوة المضي بكل احتمالاتها يقابلها الاتكاء
على الثابت والراسخ والمؤكد والمتفق عليه اجتماعياً. إن
الفاصلة ما بين الطرفين لا تكمن في مدى الاستجابة
لتحولات العصر فقط، بل في إمكانية حشد الوعي الشعبي
أيضاً. ذلك لأن هذا الصراع بدلا من أن يندفع عميقاً في
مناطق تجلياته الثقافية صار مع الاحتكام لنوع التلقي
يتخذ مسارات اجتماعية هي أضيق من أن تحتوي
تفجراته، ومنذ أن أصبح الرهان شعبياً الى هذا الحد صار
الرسامون العرب يتبارون، كل حسب مستواه، في إظهار
مصالحتهم مع المشروع الجمالي الشعبي أو عدائهم لذلك

من المفارقات الغريبة التي صارت جزءاً عضوياً من
تاريخ رسمنا، إن مفهوم الأصالة لم يتحقق إلا مستتبكاً
بالماضي، وكان مخترعو هذه العلاقة المريبة هم ذاتهم
دعاة الحداثة الفنية وروادها. وهكذا يكون مفهوم الحداثة
قد حل في ديارنا ضيفاً ملتبساً وحائراً، التفتت هي
صفته الأكثر إثارة للتساؤلات، فهو كمن يضع قدماً على
بر في حين يضع قدمه الأخرى على بر ثانٍ. وما لم ينتبه
إليه رواد الحداثة الفنية، هو إن دعوتهم قد انطوت على
تناقض خطير بين الغاية والوسيلة، بين المرتجى
والمسعى، بين الهدف المؤجل والسلوك العاجل. تناقض
سيوئي أكله ازدواجية ما بين القول والفعل، وانعدام

* كاتب وناقد من العراق.

المشروع. وفي المسافة ما بين الخيارين يتم قياس مفهوم الأصالة، وهو مفهوم كما هو واضح لا تحكمه شروط فنية خالصة. ذلك لأن أصالة العمل الفني، وفق هذا المقياس، كان يتم تحديدها بناء على مقتضيات وعي مسبق لا صلة له بالفعل الفني لذاته. لقد شهدت طريقة التفكير العربية بالفن انحرافا واضحا على

مستوى فهم واستيعاب مبادئ حرية الفنان أثناء عملية الخلق الفني. فهذه المبادئ ظلت مقيدة بارتباطها بمفاهيم جمالية افترضها الماضي وكرسها الحس الجمالي الشعبي حتى لدى دعاة الحداثة من الرواد او من الاجيال الفنية التي جاءت بعدهم. وظل الفنان العربي، والرسام هنا يمثل غير تمثيل، يرى أصالته إنما تكمن في الذهاب إلى الماضي والغرف من بحوره التي هي في حقيقتها بحور ناشئة، وهو ما لم ينتبه إليه الاقل من الرسامين الذين طاردتهم الشبهات وظلوا متهمين بعباء

الاصاله والتنكر للتراث والتواطؤ مع مشروع الغزو الثقافي الغربي. في حين طرح هؤلاء الفنانون معنى آخر وجديدا لمفهوم الأصالة الفنية يتفوق على المعنى السائد من جهة احترامه لحرية الفنان في استجابته لشروط فعله الجمالي الداخلية وعناصر تربيته الفنية، وهو أمر لا



يتنافى على الاطلاق مع انتماء الفنان العربي أو الديني أو الاجتماعي. ومن ثم فانه لا يستبدل الحاضنة الثقافية التي تجمعهم بالآخرين بحاضنة ثقافية أخرى، غريبة ومريبة النوايا، كل ما في الأمر أن هذا النوع من الرسامين شعروا أن ارتباطهم بفعل الرسم لذاته هو أقوى من إن يقاموه بمصداق وعي لا يستجيب لحريته، بل ويخذلها، ولهذا مضروا وراء الهام هذا الفعل الذي يتستر على لذائذ حرية لم تكتشف بعد، وكانوا بذلك إنما يعبرون عن أصالة انتمائهم للرسم، عالما مفتوحا على ما لا يحصى من التوقعات والمفاجآت الجمالية إن امتناع هؤلاء الرسامين عن الخضوع للمعنى السائد لمفهوم الأصالة، بل وتمردهم على هذا المفهوم إنما ينطوي على ثقة بمعنى بديل للمفهوم ذاته، معنى يأخذ بنظر الاعتبار استقلالية الفنان وخصوصية تجربته، وهنا بالضبط يكمن واحد من اهم المبادئ التي انطلق منها

مفهوم الأصالة الفردية، وعلى قلتها فإن تجارب الفنانين الباحثين عن أصالتهم الشخصية قد أثبتت أن مفهوم الأصالة هو الآخر لم يعد قابلا جاهزا أو وصفا معدة سلفا، وإن من شأن إزاحته عن موقعه سنيته أن يهب الفنان حرية مضافة. هي في الوقت نفسه فضاء

يخترقه الفنان وصولاً إلى تحقيقه من جدارته الشخصية لا ابتكار جماله الخاص.

إن فنانينا اليوم وهم يجوبون المنافي، حالمين بفن يكون مخلصاً، أو على الأقل معياراً عن المحنة الوجودية التي ما فتئ المواطن العربي يغرق من لجتها إنما يقدمون دروساً أهلة بالموعظة الشخصية، هذه المواعظ التي لو كرست نقدياً لكانت التمهيد العملي للنظرية الجمالية العربية المعاصرة وبالأخص بعد أن افترض هزال الدعوات إلى فن قطيعي، بحجة أبعاده الاجتماعية، حيث صار واضحاً بعد كل ما أنجزته الأنظمة التي تدعي الذورية في الوطن الغربي من كوارث ثقافية واقتصادية وسياسية البعد النفسي والذرائعي التخريبي لهذه الدعوات.

يستقر فن منى حاطوم (إنجليزية من أصل فلسطيني) بشكل عام كل من لا يرى في الجمال مشروعاً رؤيويّاً مرجحاً، لا بسبب ما ينطوي عليه من إشارة تعبيرية مستترة، بل بسبب غموض ما يرمي إليه، ذلك لأنه لا يقدم الشكل على ما يدعي إنشاءه، وبالأخص أن محصلته لن تكون شكلية بالضرورة، فالشكل لدى هذه الفنانة لا يطرح للتداول ومن ثم للاستهلاك، قيماً جمالية محددة ومحاطة بمهارات تأويلية جاهزة، فن (حاطوم) ينتزع تراثه الشكلي من لحظة خواء تعبيرية وهو لذلك لا يعني إلا بهذا النوع من الفراق، فراق يقصد تكريس الأبدية،

كونها نزعاً استعداداً للقبول بالقطيعة حلاً جالياً غير مضمون. وهنا تتخطى هذه الرسامة عقدة الخوف من الطارئ، فهي تصنع من هذا الطارئ مبدأً مضيقاً إلى ما اختارته من جمال بارد... وهو جمال لا يستقر بذاته، بل يكون محط استغراق، ذلك لأنه لا يقيم صلة مباشرة بالمشاهد المعني بنسيج الجمال المباح والمنتهك تعبيرياً وشكلياً في الوقت نفسه، إنه بالأحرى يزيح عن كاهل المشاهد أعباء

التفكير بمرجعية ما يراه من أشكال، سواء كانت هذه المرجعية ثقافية أم إجتماعية أو تاريخية، العمل الفني، هذا، يكون من جهة تماهيه مع عزلته، وسيلة لتحرير المشاهد من أسر التفسير المسبق والجاهل للعمل الجمالي، إنه يطلق هذا المشاهد في فضاءه، كما لو أنه يكتشف براءته مجدداً. وهي على العموم براءة مخادعة، إذ سرعان ما يعود المشاهد إلى أسئلته التأويلية العميقة، ولكن حقاً هل يمكن أن يبتكر العمل الفني بذاته هوادة الخاص؟ بمعنى هل يمكنه الاستغناء نهائياً عن مرجعيته كما نزع؟

هنا ينبغي أن نتحقق من الخط الفاصل بين مفهومين للمرجعية: الأول يدعي الثبات بسبب مشاعيته، أي أنه مرجع مقدس لا شيء إلا لأنه مكرس ثقافياً. وهو ما يمنحه غطاء التداول الشعبي، أما المفهوم الثاني، فإنه لا يدعي القدسية، بل إنه يظهر قابليته على التراجع الضمني عن أحكامه. وهو مفهوم تمنعه شخصانيته من الانتشار بين العامة، في الحالة الأولى تكون المرجعية محددة بإطار وعي جمالي هو أشبه بالعقد المبرم بين المبدع والمتلقي أما في الحالة الثانية فإن الخصوصية بين الاثنين فيها لا يمكن إخفاؤها، وهي خصوصية لا تقتصر على المعالجة الشكلية لفكرة الجمال، بل إن هذه المعالجة تختصر القطيعة.

بين عالمين: عالم يذهب إلى الجمال عارياً، وغير مصطبغ بنية التأليف الشكلي للفكرة وهي نية تستقر على محاولة مرآة لاظهار المعاني، وعالم آخر يختص بالمعاني الشكلية والمصمونية ويسعى إلى ابتكار أشكال متناغمة تكون بمثابة الوعاء الذي تأوي إليه هذه المعاني، والفن الجديد في جزء من مسعاه إنما يرغب في التخلي نهائياً عن عالم المعاني، وبالأخص منها ما ييسر عملية التراسل بين الفنان والمتلقي. فما يجب أن يواجهه العمل

بصداد نفس التقائيد الفنية يستدعي الفن تعويذة خلاصه في المنافي

لفعل إبداعي مضاف. وهو بالذات ما عجزت تجربة الحداثة الفنية في العالم العربي بعمرها الطويل عن الوصول إليه أو اختراعه. وهو أمر يمكننا تبينه في استمرار الذائقة الجمالية لدى نقاد الفن بالذات في الخضوع لمفهوم التقاليد الفنية، وهذا المفهوم هو الآخر في حاجة إلى توصيف جديد، فكما أرى أن التقاليد الفنية، بصيغتها العربية، بغض النظر عن عناصر تكوينها، هي بناء حجري أصم، لا يمكن اختراقه إلا عن طريق نسق أو هدم جزء عظيم منه. ولهذا السبب يمكننا أن نفهم لماذا تنشأ التحولات الفنية الانقلابية خارج سياق هذه التقاليد. بل وفي حالة تناقض أساسا مع كل ما أفرزته من قيم جمالية وثقافية. ويمكننا أن نفهم أيضا لماذا يفضل الفنانون المجددون، مضطرين، الإقامة في المنافي على البقاء في الأوطان، وإذا ما كان البعد الإنساني في هذا السلوك واضحا، فإن المسمى الفني الذي ينطوي عليه هذا السلوك ما زال مسكوتا عنه. أن التجارب الفنية التي ترجو الذهاب بالمحاولة الانقلابية إلى أقصاها لا تقوم بذلك داخل العالم العربي، ومن ثم داخل الثقافة العربية، إلا بأسلوب حي أو مرتبك.

ويمكننا أن نجد في تجارب عدد من الفنانين العرب، التركيبية منها أو المفهومية، وبالأخص في الإمارات والسعودية خير دليل على الجرأة المغلفة بالخوف، ولذلك فإن فهما جديدا للجمال لم ينشأ في الثقافة العربية، بل نحن الآن ما زلنا نعيش تجليات ذلك المفهوم الذي نشأ في خمسينات القرن العشرين، لقد بقيت المقولة التي تبلورت في ذلك الزمن تحكم زماننا بسبب النسيج الميت التي تتشكل منه عادة تقاليدنا الفنية والثقافية، ولذلك فقد بقي فننا، كوجود مفهومي، هو الفن نفسه الذي شهدت الخمسينات فورات نضوجه، وهو من هذا المنطلق فن قديم، فن ما زال يستعيد مرجعية تسكن زمانا غير زمانه. ولا يمكنني هنا أن

الفني بكامل خبرته: عزلته الداخلية والخارجية على حد سواء. فهو من جهة يرتجل عصيانه الذاتي لخبرته الشكلية. الأمر الذي يجعله لا يمثل لحظة من لحظات التراكم المعرفي، ومن جهة أخرى فإنه يزيح عن طريقه كل معرفة ممكنة، جماعيا. إن منطق الكشف بمعناه الالهامي هو المنطق الوحيد الذي تسري قوانينه بقوة غموضها. وهنا يكون الفنان إزاء مهارة من نوع مختلف، هي مهارة بقدر ما تكون ارتجالية بقدر ما تستلهم عزلتها، وهنا بالضبط تكمن أسباب الشعور بغربة الأشكال التي تنتجها (منى حاطوم) وهي البريئة من أي انحياز شكلي.

فهذه الأشكال بالنسبة للمتلقي تطلع من منطقة عمياء، لا تاريخ يحكمها أو تحتكم إليه، وهي لا تمارس تأثيرها على المتلقي اعتمادا على عاطفة مشتركة. بل هي تفعل العكس تماما، إذ أنها تنسف أية مناورات عاطفية ممكنة، مثلما تنسف أية شبهة شكلية محتملة. ربما كان هذا الفن تمهيدا لتحول جوهري في مفهوم الفن، إذا لم يكن هو في حد ذاته التحول الذي يشير إلى قيام منظومة جديدة من المفاهيم، التي تنفذ الفن من تحجر أساليب الحداثة. وهي أساليب صارت أشبه بممارسات الحواة المخادعة، فالفنان الحديث صار اليوم قريبا من منطق السوق، بل وملتبسا بهذا المنطق صار يخفي هيبته عن

الأنظار، هذه الخيبة التي نتجت عن شعوره، بقوة الاتباعي في تجربته، حيث تناقض الممارسة الاتباعية مبدأ الحرية الذي يقوم عليه الإبداع، بغض النظر عن المثال المتبع. إن الفن الجديد إذ يطرح أمامنا تجاربه (وهناك ما يجسد هذه التجارب في عدد من المحاولات في غير بلد عربي أو في المنافي) فإنه إنما ينتقل بالذائقة الفنية من منطقة استسلامها السلبي لقدر اسمه الجمال إلى منطقة يكون فيها الجمال موضع تساؤل. وهنا يكون التلقي عنوانا

**فن يذهب
إلى الزوال
كونه خلودا
هل يلبق بشقائنا
أن يذهب محنطا
إلى المتحف؟**

استثنى أي فنان عربي مقيم في وطنه من الوقوع في هذا الفخ المحكم، غير أنني في الوقت نفسه لا يمكنني أن أشير إلا إلى عدد قليل من فنانتي المهاجر والمنافي ممن استطاعوا أن يحرروا فنهم من عبودية التقاليد الفنية العربية، كما وصفتها، هناك اليوم في أوروبا وأمريكا فنانون عرب يفوق عددهم عدد الفنانين العرب المقيمين في أوطانهم، غير أن جلهم مازال ملحقاً بأشد مناطق ثقافته المحلية ظلاماً، فهم يجدون في التقاليد الفنية الفلكلورية حائط المبكى الذي يعيد إليهم صورة الوطن المفقود.

وهو فن يشهر أحداثه حدادا على موت الحداثة، وهنا تكمن إحدى مفارقات ثقافتنا.

يعتقد الفنان العربي أن عصر الروائع لم ينته بعد، وأن معجزة الخلق الفني مازالت قائمة في ما لا يفنى، وهو ينظر بإشفاق، مضطرباً، إلى التجارب الفنية العالمية التي تستلم فكرة زوالها وتسمى إليها، وهو في ذلك إنما يقيم اعتباراً لجسد العمل الفني لا لمغزاه، لأبديته المفترضة لا لسقوطه العابر في الفراغ النفسي. وكما أرى فإن الفنان العربي في هذه الرؤية إنما يجسد ارتباطه الأعمى بالمفاهيم التي تركزها حياة أزاحت عن كاهلها عبء التاريخ المتحرك وسقطت في عمّة تاريخ مهيت، هي الحياة العربية. وهنا تكمن واحدة من أكثر مفارقات ثقافتنا مأساوية فالفنان العربي، كونه عضواً حياً في الحياة بمفهومها الشامل، يدرك جيداً أنه ضحية مزدوجة لهذا النوع من الحياة التي يعيشها العرب في لحظة من لحظات تدهورهم الحضاري: إنساناً وثقافاً، ومع ذلك فإنه فيما يفكر به وفيما يفعله إنما يستجيب لشروط هذه الحياة، بكل جمودها وتكلسها. هذه الفكة تتناقض مع مبدأ الشك، الذي يجب أن تتبناه الضحية أو ما ينبغي لها أن تتبعه، غير أن الفنان العربي وهو الأكثر حساسية من سواء في تفسيري وتحليل الظواهر المعيشة، قد تماهى مع أفراتات حياته الممعة في نقصها الاتصالي، حتى صار هذا النقص فضيلة ينظر البعض. وصار ينظر إلى

مغامرة الخلق الفني من جهة اتصالها بالماضي لا من جهة انفصالها عن هذا الماضي. وبغض النظر عن النيات المبيتة فإن الفنان العربي، اليوم، هو كائن ماضوي يرى في الاستجابة لشروط العرض الانساني كما هو خير تعبير عن أصالته. ومن مغطس الصالة هذا ينظر الفنان العربي إلى ما يجري من تحولات في العالم الخارجي. ومنطقه هو منطق الرفض الساخر، المتعطف، والحريص على الفن بمفهومه الذهبي، إزاء ما انتهى إليه الفن من وضع مزر، رخيص، ومشاع، وزائل، وهو يرى أن الفن في العالم قد سقط في الضئيل، ولا تمثل نتائجه الجمالية إلا موقفاً عبثياً من الحياة ومن الفن في الوقت نفسه. وفي الحقيقة فإن الفنان العربي في موقفه هذا يشبه إلى حد كبير عقائدي الأس الذين ينظرون إلى تفكك الاتحاد السوفييتي على أساس أنه خيانة عظيمة للماركسية اللينينية، وكفى، وليس القصد من هذه المقارنة الدعوة إلى الواقعية، بل محاولة للنظر إلى العالم الخارجي مثلما هو، في حقيقته. وهو امر لا أظنه يسيراً على الفنان العربي وهو يرى في عزلته فكرة خلاص، أنه يعيش حالة فرار نكوصية من الحاضر في اتجاه الماضي. ولذلك فإنه لا يزال يتمنى لآعماله الفنية مصيراً متحفياً. وهو يوفر لهذه الأعمال كل المقومات التي تجعلها قابلة للتحنيط. في حين أن المتحف الفني المعاصر قد اكتسب اليوم توصيفاً جديداً أملى عليه وظائف جديدة تقع خارج المنحى التوثيقي، الجامد، وهي وظائف أزاحت المتحف من منطقة الاكتفاء المخزني، حيث تنكس الأعمال الفنية متبعة معيارية تاريخية، إلى منطقة التبشير الانتقائي بالحركات الفنية الطليعية، كما يفعل متحف (تيت) البريطاني بين حين وآخر. هذا التحول في الصفة المتحفية منح الفكرة المتحفية طابع حياة تتجدد، وهي حياة تتفتح على مغزى الفن في تحوله، ولا تملئ على الفن شروطاً متحفية مسبقة. هذه الشروط التي تضع في حساباتها معيارية جاهزة للخلود. وكما أرى فإن المتحف إذ يقادر أسطوره القائمة على إشهار كثافة الوجود

استثنى أي فنان عربي مقيم في وطنه من الوقوع في هذا الفخ المحكم، غير أنني في الوقت نفسه لا يمكنني أن أشير إلا إلى عدد قليل من فنانتي المهاجر والمنافي ممن استطاعوا أن يحرروا فنهم من عبودية التقاليد الفنية العربية، كما وصفتها، هناك اليوم في أوروبا وأمريكا فنانون عرب يفوق عددهم عدد الفنانين العرب المقيمين في أوطانهم، غير أن جلهم مازال ملحقاً بأشد مناطق ثقافته المحلية ظلاماً، فهم يجدون في التقاليد الفنية الفلكلورية حائط المبكى الذي يعيد إليهم صورة الوطن المفقود.

وهو فن يشهر أحداثه حدادا على موت الحداثة، وهنا تكمن إحدى مفارقات ثقافتنا.

يعتقد الفنان العربي أن عصر الروائع لم ينته بعد، وأن معجزة الخلق الفني مازالت قائمة في ما لا يفنى، وهو ينظر بإشفاق، مضطرباً، إلى التجارب الفنية العالمية التي تستلم فكرة زوالها وتسمى إليها، وهو في ذلك إنما يقيم اعتباراً لجسد العمل الفني لا لمغزاه، لأبديته المفترضة لا لسقوطه العابر في الفراغ النفسي. وكما أرى فإن الفنان العربي في هذه الرؤية إنما يجسد ارتباطه الأعمى بالمفاهيم التي تركزها حياة أزاحت عن كاهلها عبء التاريخ المتحرك وسقطت في عمّة تاريخ مهيت، هي الحياة العربية. وهنا تكمن واحدة من أكثر مفارقات ثقافتنا مأساوية فالفنان العربي، كونه عضواً حياً في الحياة بمفهومها الشامل، يدرك جيداً أنه ضحية مزدوجة لهذا النوع من الحياة التي يعيشها العرب في لحظة من لحظات تدهورهم الحضاري: إنساناً وثقافاً، ومع ذلك فإنه فيما يفكر به وفيما يفعله إنما يستجيب لشروط هذه الحياة، بكل جمودها وتكلسها. هذه الفكة تتناقض مع مبدأ الشك، الذي يجب أن تتبناه الضحية أو ما ينبغي لها أن تتبعه، غير أن الفنان العربي وهو الأكثر حساسية من سواء في تفسيري وتحليل الظواهر المعيشة، قد تماهى مع أفراتات حياته الممعة في نقصها الاتصالي، حتى صار هذا النقص فضيلة ينظر البعض. وصار ينظر إلى

بها في اتجاه الخلود المتحفي هي في حقيقتها من مخلفات المسيرة التاريخية للفن، وهي لا تقدمه في العالم الا كونه كائننا منقرضاً هو أشبه بديناصور استيقظ من غفوته فجأة، ويا للصدفة المرحمة التي تجمعهم بالديناصور في خزينة واحدة هي المتحف.

ان الفنان العربي (المعاصر) لا ينتج فنا معاصراً، لا شيء الا لانه يمارس كل لحظة خيانة مبيتة لحياته، وهي خيانة مصدرها سوء فهم عظيم لهدف الفن ولوظيفة الفنان، ولولا سوء الفهم هذا لكان فناننا هو الاكثر قدرة على استحضار الأشكال الجمالية التي تليق بالعذاب والشقاء والألم الذي ينطق به الوضع البشري، وهي أشكال لا تعبر عن ذاتها الا بمواد فائقة من أي تقييم جمالي مسبق، ومواد تجلب فنتتها من انحصار المعنى الخالد للجمال، من ضموره المستتر، من رؤياه الكابوسية. هذا الفنان، لانه ابن واقع لا حدود لعبيئته، مؤهل لابتكار معنى آخر للجمال. معنى وحشي لا يبحث عن أية ألفة متحفية. ذلك لانه غير قابل للضم، وممتنع على أية محاولة للاستيلاء. غير ان الفنان العربي بعكس ما هو متوقع منه لم يتما مع واقعه المعيش هذا، ولم يبتكر فنا يكون مرآة لهذا الواقع، لا بالمعنى التصويري، بل بالمعنى التجسدي لعضوية هذا العالم. فلم يكن فنه ببنيته ونهاية ودوافعه ومواده ابن

هذا الواقع. هو فن لا يزال مصراً على أداء دور تزييني، عائم، ومغرب في الحياة. وهو دور لا ينسجم مع الدعوات النظرية التي يتستر خلفها أغلب الفنانين العرب. وهنا تقع مشكلة أخرى من مشكلات فنانا، وهي مشكلة تزيد من عزلة الفنان لا عن الواقع فحسب، بل عن ذاته أيضاً. ولذلك نراه يندفع وراء دعوات غيبية مضللة تغريه بالخلود، ولذلك فانه لا ينتج الا أعمالاً مؤهلة للانضمام

الفني قياساً للزمن، فانه يلقي بظلال اسطورة جديدة على العمل الفني ذاته، من غير ان يكون هذا العمل الفني قابلاً للضم المتحفي. هنا مارس المتحفيون حيلتهم بذكاء لا تقاؤ سمعة متاحفهم ليس إلا. فمن خلال هذه الحيلة يكتسب المتحف وظيفة في ادارة الحياة الثقافية. من جهة التفاعل مع متغيراتها، لا من جهة الفعل الرقابي، الأبوي، الصارم والعابس وغير المكتوث، وهكذا تكون المتاحف، أو عدد منها، قد غادرت فكرة متحفيتها الميته، في حين لا يزال يسعى الفنان العربي ولا يخفي وبضراوة لافتة، ولعه المتحفي، حيث تقف فكرة الخلود حاجزاً بينه وبين اكتساب مهارات وحساسية جديدتين تجعلانه أكثر تمثلاً لواقعه الهش وإنسانيته المباداة. ذلك لان هذه الفكرة بصلايتها تمنعه من استيعاب كل ما يحيط بحياته من عبث ومجاناة. وهو فيما ينتجه من أعمال فنية أشبه بممثل إغريقي وجد نفسه واقفاً وسط حلبة سيرك ويأبى سوى ان يظهر بكامل أبهته التراجيدية. وهذا المثل ليس للمقاربة ولكن لتوضيح عناصر المقارنة ليس إلا، فالفنان العربي لا يزال يظهر حرصه على المسافة التي تفصل بين حياته وبين عمله الفني، ولا تزال الاعمال الفنية في العالم العربي مستغرقة في حياض سلبية يجعلها مؤهلة لكي تكون سلعة

مترفة في سوق الفن. وليس غريباً ان ينتج يساريو الماضي العربي القريب لوحات وقطعا نحتية لتزيين بيوت الأثرياء الرجعيين، حسب التصنيف اليساري البائد. الأمر الذي يؤكد ان البوصلة التي يتبع الفنان العربي حركة إربتها، هي بوصلة مخادعة، ولا يعتد بنتائجها. وهي بوصلة يغذيها خيال مقفل على عدد من البدايات التي لم تعد صالحة للاستعمال، اليوم (الروائع) التي ينتجها الفنان العربي اليوم، ساعياً

سقطت الأصنام والفنانون الخوارج في عزلتهم . الرسام العربي ابن المؤسسة المسحور بهوائها

للتاريخ بصفته محرقة ومؤثر زوال.

يبدو الاتجاه الحروفي في الرسم وكأنه آخر أصنام الحداثة الفنية في الوطن العربي التي تم هدمها، ولم تعد الذكرى كفيلة بإعادة الاعتبار لهذا الاتجاه الفني الذي اجتاحت الحياة الثقافية العربية في سبعينات القرن الماضي كإعصار، انطوى هبويه على إجابات على عدد

من الأسئلة الافتراضية التي بدت الحروفية وكأنها العلاج الشافي لعصيانها واستفلاقها. ولم تكن هذه الأسئلة وليدة عصرها، بقدر ما عبرت عن ارتداد غير ضروري إلى مرحلة الخمسينات، حيث سادت الرغبة في التأسيس المنضبط بقواعد وشروط الفكر البرجوازي الوطني. لقد اتخذ فنانون الخمسينات قرارهم في الدفاع عن حداثة أساليبهم الفنية بوعي سلفي. أي من خلال افتراض صلة (قد تكون جينية) بين أشكالهم والفن القانم أو ذلك الفن الذي يفترض أن يكون قانما وقد وضع فنانون رئيسيون نتائجهم الفنية قيد الدرس التاريخي. وعلى هذا الأساس أمكن النظر إلى محاولات جواد سليم في العراق

ومحمود مختار في مصر وأحمد الشراوي في المغرب. وكما يبدو لي من خلال قراءة تاريخية عابرة فإن هذه المحاولات قد كفت واكتفت. أي أنها أراححت الغطاء عن النبع وارتوت منه ولم تغادره إلا بعد جفافه، بما يجعلها

تمثل مرحلة تاريخية مغلقة. وإذا ما كان هناك فنانون ستيخيون قد استعاروا في بدايتهم جزءاً من النتاج الجمالية التي انتهت إليها المحاولة الخمسينية (محمد شبيعة وفريد بلكاهية في المغرب، وضياء العزاوي في العراق وأدم حنين في مصر) فإن هذه الاستعارة ظلت في حدودها الشكلية ولم تسع إلى تكريس الاستفهام الأصولي الذي انطلقت منه المحاولة

الخمسينية. الأمر الذي يسر على هؤلاء الفنانين المضي، كل في طريقه التجريبي من غير الشعور بالذنب لعدم الالتفات إلى الوراء. لقد كانت الستينيات مرحلة تحرر مزدوجة: تحرر الرسام العربي من أسئلة الخمسينات العربية وفي الوقت نفسه تعرف الرسم العربي فيها على حريته، فما متخيلاً لا يخضع لبحث جماعي عن الأسلوب. صار الأسلوب الشخصي هو الهاجس الملح لكل رسام في حين اندفع الرسم، مفهوماً، إلى حدود التلميح المباشر بالعالمية، ولهذا وسط حمى التحول هذه لا يمكن النظر إلى (الحروفية) استناداً إلى استلهاها إلا من خلال كونها

فعل استرجاع خمسيني، غير أن ما يجب الاعتراف به أنها هي الأخرى قد شكلت فضاء مختلفاً على الرغم من أنها لم تجلب معها هواء جديداً. ولم تلفظ الحروفية أنفاسها إلا بعد أن تحولت إلى مشروع تجاري سهل ومشاع شعبي. وهذا ما لا نستحقه، ولا



يستحقه أي مشروع يقف وراءه فنانون ذوو رؤى مشعة ومؤثرة مثل شاكر حسن آل سعيد، الذي هو الآخر في وقت متأخر أصابته عدوى الستينات فغادر مغناه الحروفي. لكن هذا الاتجاه (الحروفي) لم يكن إلا ظاهرة هي مؤشر لما يمكن أن تقود إليه طريقة تفكير متأصلة في أعماق الفنان العربي. هذه الطريقة تتعلق بالأساليب التي يبتكرها الفنان العربي (والمثقف العربي بشكل عام) لتبرير وجوده داخل فضاء ثقافي بعينه. فلأن هذا الفنان (ومن ثم المثقف) يعيش حيرة انتماء مستمرة، فإن خياراته غالباً ما تكون ضيقة وهو يسعى من خلال هذه الخيارات إلى أن يهد لفنه اجتماعياً. ولا يتم هذا التمهيد إلا من خلال استدراج المثقفي إلى منطقة غير بعيدة عن خبرته الجمالية ومن ثم لا يشعر بالفقرية فيها. وهي فكرة ملفقة، غالباً ما يدفع الفن ثمنها من حريته ومن قدرته على الاسترسال في نبوءته، التي غالباً ما تكون مبعث حيرة لما تنطوي عليه من مجهولية على المستوى المرجعي. وبسبب ذلك السعي المفلق لارضاء المثقفي، عاشت الحداثة الفنية في العالم العربي طوال حوالي خمسين سنة مقيدة بوعيتها السلفي. هذا الوعي الذي يتستر على إمكانية الردة الكامنة، ذلك لأن سؤال الأصالة

بصيفته العربية كان إلى وقت قريب قائماً، ومحمياً بقوة المؤسسة الرسمية كأحد اختبارات الولاء أو بقوة المؤسسة شبه الرسمية كأحد الأسئلة النقابية وكان اتهام التخريب هو الآخر قائماً، بكل اللهع الذي ينطوي عليه هذا الاتهام كقوة عزل ثقافي وكما أرى الآن فإن سقوط الحروفية كأخر صمن من أصنام الحداثة العربية إنما هو جزء من سقوط عمارة البدايات العربية الفخيمية، ذلك السقوط الذي تأخرنا كثيراً في اكتشاف وقوعه ولم يكن سبب ذلك التأخر إلا انغماسنا في سحر الماضي وغوايته.

أيمكن أن نتسلى بالتاريخ سؤال الهوية من جهة غيابه

ذلك لأن سلوكنا الحدائثي كان مشغوعاً دائماً بعاطفة عائلية أزاء الماضي، هي من بقايا تكويننا الريفي. الأمر الذي جعل النظرة عدائية إلى دعوات الهدم. وجعل الدعوة إلى القطعية نوعاً من التآمر. وهنا يكمن سر العطب السريع الذي تتعرض له كل محاولة للخروج على المسلمات الجمالية. فأمّا يلجأ الفنانون الخواارج إلى التراجع وتقديم فروض الطاعة أو يدفع بهم الاضطراب إلى مغادرة أوطانهم سعياً وراء وطن افتراضي تكون محاولتهم الانسانية فيه مصانة. وبسبب هذا الاضطراب فقد غادر عدد كبير من الرسامين العرب أوطانهم انحيازاً لحريتهم وكرها في النهايات الحزينة التي أدت إليها سبل الحكم في الوطن الحربي في الوقت نفسه. لقد اقتربت البدايات الجمالية الماضية بالعنف الذي يمارسه الحكم في الوطن العربي في حق معارضيه، فصار كل من يخرج على هذه البدايات بمثابة معارض سياسي. وأظن أن آلية الحكم ما كان بإمكانها أن تستمر بهذا الكرسي الميت لولا اعتمادها على آلية ثقافية تفرض النهج الاتباعي حلاً. ومن الغريب أن حركات الحداثة الفنية في العالم العربي في جزء مهم منها كانت تخدم في هذا الاتجاه. ولكن السؤال اليوم، وبعد أن سقطت أصنام كثيرة كان تكبل بقديستها الحياة العربية، وليست الحروفية إلا أحد تجلياتها، ألا يواجه الرسام العربي محنة هي من نوع آخر، يلخصها ذهابه إلى الرسم بمفرده، وهو أشبه بمن يخوض قتالاً فردياً من غير أن يكون عارفاً بفنون هذا القتال؛ ذلك لأن هذا الرسام كان إلى وقت قريب ابناً باراً للمؤسسة. (ولا يهم إذا ما كانت هذه المؤسسة سياسية أو اجتماعية أو ثقافية). ولأنه كذلك فقد تربى على نوع من الحماية التي تمثلها رعاية هذه المؤسسة لخطواته. وكان يستلهم جزءاً عظيماً من قوته من هذه الحماية، فكيف به يقوى على الوقوف

فرداً وحيداً عارياً إلا من قنّه؟ لقد فشل غير فنان عربي مهاجر في اختزال المسافة بينه وبين فكرة الحرية. الأمر الذي يفسر لجوء الكثيرون إلى الاحتفاء بظل الفيتو الحزبي أو الطائفي، وذلك استجابة لسلوك مؤسساتي تطبعوا عليه، وهو سلوك لا يشجع على التفكير في إمكانية خروج الرسم العربي الحديث من مقمق الوعي السلفي. وهو ما يمكن تبينه في الكثير من التجارب الفكرية التراثية التي تثير الشفقة وتدعو إلى التشاؤم. أما المحاولات الأخرى التي جسدت نزعة أصيلة ورأسخة للدفاع عن فكرة الحرية وتجسيدها، وهي ليست قليلة، فإنها كانت ولا تزال هائلة في فضاء غربتها. ويكاد يكون وصولها إلى المتلقي العربي التي هي جزء من وجدانه الإنساني أقرب إلى المستحيل. في ظل ارتباط التفسير السياسي الجاهز بالبداهات الجمالية السائدة، فهذا النوع من النتاج الفني هو من وجهة نظر المؤسسة جزء من فعالية الصوت المعارض الذي يجب خنقه. ولهذا فقد بقي فن الخوارج من الفنانين مكبلاً بعزلته، محروماً من إمكانية أن يفرس رؤاه في الأرض الطيبة.

في العقدين الأخيرين تراجع سؤال الهوية في الثقافة العربية بشكل عام وفي الفنون التشكيلية بشكل خاص. وكما أرى فإن هذا التراجع على الرغم من إيجابيته النسبية، ما كان ممكناً لولا حالة التشتت الاستثنائية التي يعيشها النتاج التشكيلي العربي بسبب توزع الفنانين التشكيليين العرب بين المنافي. وهو ما أدى إلى إضعاف المعرفة النقدية بهذا النتاج في ظل الغياب الكلي للتوثيق. هذا الغياب الذي هو بمثابة الآفة التي تلتهم عصرنا الثقافي وتعتمد على النتاج الجمالية الخلاقة التي تمثل الواقع من غير أن يتمثلها هذا الواقع. وحتى البيناليات الفنية التي تشهدها غير مدينة عربية، دورياً، فإنها تتعامل مع هذه الإشكالية بتعال انتقائي مريض، هو التعبير الأمثل عن تسلط الأمزجة الثقافية بشكل عام والامزجة الشخصية بشكل خاص على المشهد الفني العربي العام. ولذلك يمكنني القول إن هذه البيناليات لا

تشكل البوصلة الدقيقة التي بإمكانها أن تعيننا على معرفة متغيرات وتحولات المحاولة التشكيلية العربية المعاصرة. بل إن هذه اللقاءات والتظاهرات الفنية هي الحاضنة الرئيسية لنشاط المافيات التي تتستر باسم الفن وقيمه الجمالية على أغراضها النفعية، ذلك لأن شعار الهيئات المشرفة عليها هو تبادل المنافع ورعاية المصالح المشتركة. إنها ولأسف مجرّد بورللفساد الثقافي والمالي، فهل يمكن أن تكون مقياساً وميزاناً ودليلاً؟ هذه البيناليات، اليوم، تمثل جزءاً من المرجعية الثقافية الممزقة وفي جانب آخر فإن ما يكتب في الصحف العربية، بالأخص ذات الطابع العالمي، من مقالات نقدية واستعراضية عن هذا المعرض أو ذاك تمثل هي الأخرى قصاصات مقتطعة من مجلد الحيوية التشكيلية العربية المنفذة. هذا المجلد الذي صار يتضخم بشكل لافت في السنوات الأخيرة. فلنسا اليوم أمام ظاهرة الفنانين العرب المهاجرين، بل أضيفت إليها ظاهرة جديدة أكثر غموضاً وأشدّ التباساً هي ظاهرة الفنانين العرب الذين ولدوا في المنافي. انهم أبناء المهاجرين. فإذا كنا نفتقر إلى المعلومات التي تخص الآباء الذين كانوا يوماً ما جزءاً من حيوية ثقافتنا اليومية فما الذي يمكن أن نقوله عن جيل الأبناء، المحظوظين بفريتهم، التعساء بعزلتهم عن وسطهم الطبيعي. إن زمناً عظيماً يفلت من بين أصابعنا لأنه عصي على الاحتواء بل لأننا خذلناه بتقاعسنا عن تقبله كأننا تعنينا إخوته. إن الفنان العربي اليوم يضرب خطاه في أرض لا يسودها التعميم على إنجازات الآخر الغريب فحسب بل وحتى على إنجازات الآخر القريب. واقتناص فرصة المعرفة متروك للصدفة أو للجهد الشخصي الذي غالباً ما يكون انتقائياً. ولكن هل يكفي هذا النوع العرضي والعشوائي من المعرفة؟ لست في حاجة إلى الإجابة. ذلك لأن الواقع يؤكد لنا يوماً أن ما نجهله من الفن العربي أكبر بكثير مما نعرفه. وبالأخص أن المكتبة العربية تفتقر إلى ثبت بأسماء الفنانين التشكيليين العرب. فكيف بأساليبهم ويحوتهم الجمالية

ورؤاهم الفكرية؟ أن أقل ما يمكن أن يقال في وصف حاضِر الفن التشكيلي العربي أنه صورة صابقة عن الحياة العربية بكل تشوهاتِها وانسداداتها وضيقها وانسراح الأمل عنها واستعدادها للردة والتراجع وضمور رغبتها في اكتشاف ذاتها. وبهذا يكون الفن العربي مخلصاً لانتمائه إلى الذات العربية، لكن على مستوى تمرقها وانحدارها وتشوهاها فقط. ولكن وسط كل هذا التشتت والضياع هل يحق لنا استعمال هذا المصطلح الذي يبدو يقينياً، قصد: الفن العربي. فهل هو كل ما ينتجهُ الفنان العربي بغض النظر عن انتمائه الأسلوبى والمنهجي والرؤيوي أم أنه نتاج فني هو بمثابة التعليق المظهرى لاستجابات جمالية لفكرة معينة عن الهوية؟ أظن أن في كلا الخيارين هناك خطأ ما، خطأ جوهري لا يتعلق بألية الحكم بل بالمفهوم ذاته. فهل ضروري أن يكون لدينا فن عربي؟ وإذا كان ذلك ضروريا فهل الواقع العربي بحجم إمكانيته توليده أو اختراعه؟ كان سؤال الهوية الذي يعيش اليوم أسوأ لحظاته هو السؤال الجوهري في ثقافة أربعينات وخمسينات القرن الماضي.

وحين بنته الأحزاب اليسارية اتخذ طابعاً إلزامياً في طريقة التفكير العربية. غير أن هذا السؤال لم يعد إلزامياً، لا بسبب هزيمة الفكر السياسي العربي على مستوى واقعي، بل لأن الفنان العربي قد اكتشف أن تجريته الجمالية قد تخطت حدود هذا السؤال الذي بدأ ضيقاً، لا لشيء إلا لأنه كان منذ البدء سؤالاً افتراضياً، بمعنى أنه لم يكن فاصلة اعتراضية بين واقعين؛ واقع جمالي مكرس تراثها وواقع آخر يتشكل بمحض إرادته. لقد كانت المعادلة مضطربة في أساسها، فما نملكه من اِرت فني عربي في الرسم والنحت لا يمكن أن يشكل رصيد حيوية جمالية منقردة. وبالأخص أن مرجعيتنا في فهم ذلك التراث كانت مستعارة هي الأخرى من الغرب، والدليل على ذلك أن دعاة حدثنا في الخمسينات كانوا أوفياء في نتاجهم الفني إلى تجارب الفنانين الغربيين الذين استلهموا الشرق، فنا ومكاناً وفلسفة

إن، لم يكن السؤال ملحا لاسباب فنية، بل كان كذلك

لاسباب تاريخية تتعلق بفكرة الاستقلال الوطني من خلال فك الارتباط بالمحتل وبثقافته، لكن من خلال الإشارة باعتزاز إلى أن ثقافة هذا المحتل قد التهمت جزءاً من ثقافتنا. وكما أرى الآن أن هذه الفكرة قد احتالبت على حقيقة أن ما لدينا من اِرت فني لا يمكن أن يشكل بمفرده قاعدة لخلق فن يواجه الفن الغربي بقناعات جمالية متجددة كما هو الحال بالنسبة للفن الياباني مثلاً. وأفضل ما فعله أولئك الرواد الخالدون أنهم اريكوا الاستعارة الغربية بحفيف النبرة العربية الإسلامية. إن فهم وحده لا يكفي لاثبات أصالته، وفكرة الأصالة هذه هي الأخرى كانت منتزعة من طريقة تفكير مستعارة. وإذا ما كان النتاج الفني العربي قد نجا منذ الستينات من الفرق في محيطه والاستغراق في شعبيته ذلك يكمن سببه في أن الرواد من دعاة الحدأة أنفسهم كانوا نخبيين. وكان انتماءهم إلى الشعب مجرد دعاية تزينية. وإذا ما كان هؤلاء الرواد قد غلوا انفضالهم عن الناس بدعاوى تراثية، فإن فن الستينات وما بعده كان قريباً وبشكل مدهش من حساسية الشارع. لقد كان فناً يستقري الحدث المباشر ووضيئته جمالياً من غير أن يموهه شكلياً. وكان هذا الفن صادقاً في اظهار انتمائه إلى العالم. كان فناً عالمياً من غير أي شعور بالنقص. ومن هذا الفن ولدت تجربة الحدأة العربية الحقة. وهي تجربة انتماء إلى العالم وإلى الفن بصدق من غير حذقة ويعمق من غير اعتذار. وكما أرى فإن هذه التجربة قد تجلت في أعمال العديد من الفنانين العرب، في مقدمتهم شفيق عبود من لبنان وضياء الغزالي من العراق وأدم حنين من مصر وفريد بلكاهية من المغرب. وهناك تجارب أجيال من الفنانين العرب تجعل من احتكامي إلى تجارب الفنانين المذكورين مجرد تسلية تاريخية.

أعود الآن إلى سؤالي. أما زال سؤال الهوية ضرورياً؟ وهل نحن في حاجة إلى فن عربي؟ اعتقد أن القصة التاريخية لن تشفع لنا دائماً. وما نحتاجه بشكل مؤكد يسبق الأمانة إلى محاولة معرفة الذات. من نحن؟ وما فعلنا طوال هذا الزمن؟

سيوران ما أقدرك حرفة أيتها الكتابة!

سيفيل جاكوب
مختار الصالح

فرض علي توديع ذلك العالم، أحسست وكأن شيئاً تهشم بداخلي للأبد، بكيت وبكيت، وإن أنسى ذلك أبداً
▲ من يستمع اليك، يظن انك اقتلعت، حقيقة، من موطنك الاصلي ٢٠

▼ نعم اقتلعت من الارض، من هذا العالم البدائي الذي أحببته كثيراً والذي منحني الاحساس بالحرية، وجدت نفسي، انن في Sibiu، المدينة الشديدة الأهمية في النمسا الهنغارية. إنها عبارة عن مدينة حدودية تقع بالعسكر وتتعايش فيها اثنيات ثلاث، بدون مشاكل كما تلزم الإشارة الى ذلك: الألمان، والرومان، والهنغاريون. الثقافة الألمانية، كانت بالتأكيد، الثقافة الحقيقية، الهنغاريون والرومان كانوا مجرد عبيد يحاولون الخلاص، كانت بمدينة Sibiu مكتبة ألمانية شديدة الأهمية في نظري، على أية حال، بعد قريتي الأصل، وبيريس، تبقى Sibiu المدينة الأحب، في العالم، اذا كان لكلمة جنين من معنى، فانه الأسف لكوني كنت مجبراً على ترك قريتي، في الحق، العالم الحقيقي الوحيد هو العالم البدائي حيث كل شيء ممكن، وما من شيء مضمّر

▲ اقتلعت ، انن، المرة ثلو للمرة ٢١

▼ بالتأكيد، مرات كثيرة، هناك أولاً واقع كوني فقدت طفولتي، ثم كل حياتي في Sibiu، لماذا كانت Sibiu مدينة هامة بالنسبة إلي؟ لأن هناك عشت أكبر مأساة في حياتي، مأساة استمرت

▲ بخيل لمن يقرأ كتابك انك تنبذ الحوار، وانك تعتبر كل موعد ضرباً من الإهانة.. انني أستشعر الصعوبة التي قد نفضها محاورتك لكنني مستعد لأحاول فعل ذلك. فإذا نحن بدانا بطفولتك في رومانيا، فهل ما زالت تستحضر تلك الفترة؟
▼ نعم استحضرها وبقرة. ولدت في Rasnau ، قرية في منطقة Carpatian الجبلية، تبعد عن مدينة Sibiu باثني عشر كيلومتراً، أحببت هذه القرية كثيراً، وكنت أبلغ العاشرة يوم غادرتها للالتحاق بـ Sibiu. لن أنسى ما حييت ذلك اليوم، أو بالأحرى، تلك الساعة التي اصطحبني فيها أبي استأجرنا عربة يجرها حصان، بكيت طيلة الوقت، كان لدي الاحساس بأن أهامي السعيدة انقضت، كانت لهذه القرية الجبلية بالنسبة للطفل الذي كنت فوائده جمة: قبل الفطور، كان بإمكانني أن أضيع حتى منتصف النهار، ثم أعود للبيت، لأضيع بعد ذلك ثابيه حتى المساء ولقد استمر ذلك حتى سن العاشرة، للاقامة الجبلية تلك فائدة أخرى، فخلال الحرب الكونية الاولى سبى الهنغاريون والذي باعتبارهما رومانين، وبقيت أنا وأختي وأختي في كنف جدتي. لقد كنا أحراراً تماماً، على الاجمال، كانت تلك أياماً رائعة، أحببت الفلاحين كثيراً، وأكثر من الفلاحين أحببت الرعاة، كنت أكن لهم احتراماً خاصاً يوم

* شاعر ومترجم من المجرية

سنوات طويلا، وطبعت بقية أيامي، كل كتاباتي، كل تفكيري، كل ما حققت، كل هذياناتي، كان مصدرها تلك المسألة، ففي العشرينات من عمري فقدت كل قدرة على النوم. أفكر أنني كنت أنجول لساعات وسط المدينة Sibou مدينة جميلة للغاية، مدينة ألمانية شيدت في العصر الوسيط، أخرج، إذن، حوالي منتصف الليل وأتجول في الشوارع. ببساطة لم يكن هناك سواي وثلة من العاهرات في مدينة فارغة يلها الصمت.. أتوه لساعات في الأزقة، كشبح، وجميع ما كنت فيه بعد أنا مدين به لك الليالي. كتابي الأول (على نرى لباس) يعود لي تلك المرحلة. لقد كتبت وأنا ابن الثانية والعشرين، وهو عبارة عن وصية لأنتي كنت أفكر في الانتحار، لكنني عشت، لم أكن أمتهن مهنة، وكان هذا شيئا مهما للغاية. الحق أنني لم أكن أصح لأني عمل لأنتي كنت دائم السهر والتجوال الليلي في المدينة. فكيف سأمارس عملا أثناء النهار، لم استطع امتحان مهنة. كنت أتوفر على شهادة إجازة، وأنهيت دراسات الفلسفة في بوخارست الخ... لكنني رفضت أن أعمل استاذ، لأنني لم أكن أستطيع وبعد أن أسهر الليل كله، الهاء التلاميذ، أن أتحدث في أشياء لا تهمني في شيء. ليالي Sibou تلك، كانت إذن أصل رؤيتي إلى العالم.

▲ حولت لك تلك الليالي اكتشاف فضاء عجيب. اكتشاف شيء مفتوح. شيء فنان؟

▼ صحيح لكن في حالتي الخاصة هناك سابق، لقد اكتسبت رؤيتي إلى الأشياء في وقت مبكر، هذه الرؤية التي لم أدرك دالته إلا في سن العشرين، حيث استوعبتها بطريقة منتظمة. علي أن أشير بدءا إلى أن والدي كان قسيسا، لكن أمي، في المقابل، لم تكن مؤمنة، ولهذا، ربما، كانت ذات استقلالية فكرية أكثر من أبي. كنت في العشرين، إذن، يوم خطر ببالي، ذات ظهيرة، ما زلت أنكر، وفي حضرة أمي أن أرتمي على مقعد قانا «لقد سمعت، تماما. أجابتي أمي: «لو كنت أدرك ما سيحدث لك، لكنت أجهضت». خلق لدي هذا الأمر انطباعا غريبا، لكنه ليس سلبيا. ويدل أن أتور، أنكر ذلك، ابتمت، لقد كان ذلك بمثابة وحي، أن تكون نتاج الصدفة. من غير لوازم ولا إكراهات، كان ذلك بمعنى ما، نوعا من الحرية لكن ذلك أثر علي بقية حياتي. أمي، بعد أن قرأت بعض كتاباتي بالرومانية (كانت تجهل الفرنسية) قبلتها، قليلا أو كثيرا، أبي على عكس أمي، كان شقيا، كان مؤثما، وإن كان من غير تعصب، انها

مهنته كقس. لقد أزعجه، بطبيعة الحال، كل ما كتبت، ولم يكن يدري كيف يواجهني. أمي وحدها كانت تدرك أبعاد كتاباتي، وهذا شيء مثير، لأنني استخففت بها بداية الأمر. لكنها قالت لي يوما: «بالنسبة إلي، لا شيء غير سيستيان باخ». منذ تلك اللحظة، أدركت الشبه بيني وبينها، حقيقة، لقد أوفقتني الكثير من النقائص، لكن أيضا، بعض القيم. هنا تكمن الهامات طبع حياة كاملة. في هذا الوقت، تحديدا، حدث شيء ما ذو دلالة. تعلمون أنني كتبت كتابا، هو الثاني أو الثالث، منحه عنوان (دموع وقديسون)، نشر باللغة الرومانية عام ١٩٣٧، ولقد تم تلقيه بقدر في البداية، لأن الناشر كان في بوخارست، لحظة كان الكتاب جاهزا، في حين كنت أنا في صربيا. لكنني لم أقول باستحالة نشر الكتاب، الحقيقة أنه لم يقرأ الكتاب لحظة. ولم يفعل ذلك إلا لاحقا، قال لي: «لقد اغتويت بفضل الله، ولهذا لن أنشر كتابكم». (يضحك سيوران). انه تصرف تلقائي. قلت له: «إنه، في العمق كتاب ديني». فاجمعي بالقول: «ربما، لكنني لن أنشر». إنها السنة التي جئت فيها باريس، وكنت قد قلت له: «أنا ملزم بمغادرة البلد، علي أن أكون في باريس بعد شهر». فقال لي: «هذا ممكن. لكنني في غنى عن كتابكم». كان هذا كل جوابه. ولجيت مقهى مهض الجناح وقلت في نفسي «ماذا فاعل أنا الآن؟». لقد أحببت كثيرا ذلك الكتاب لأنه جاء ثمرة أزمة عقيدة، عثرت، أخيرا، على ناشر، أو بالأحرى كنتي قال لي: «أنا سأتكفل بنشر كتابك». هكذا غادرت رومانيا قاصدا باريس. نشر الكتاب في غيابه عام ١٩٣٧، ووضع ذلك والدي في حالة صعبة. كتبت الي أمي وأنا في باريس: «لقد فهمت كتابك. لكن كان عليك ألا تنشره ونحن أحياء لأنك وضعت والدي في موقف حرج جدا، وأنا كذلك باعتباري رئيسة الفساء الارثوذكسيات... انهم يستهزئون بي في المدينة». هكذا طلبا مني بالاحراج سحب الكتاب من السوق، لكن الكتاب كان قد طبع بلا ناشر، لهذا لم يكن له انتشار واسع. لقد استوعبت أمي رغم ذلك، فعوى الكتاب، قالت لي: «نلاحظ أنك تعاني من فصام، فهناك تجديد إلى جانب الحنين». كان ذلك الكتاب نتيجة أزمة متولدة عن الأرق. ولهذا كرهت دائما الناس الذين يستطيعون أن يناموا، إنني أجد ذلك غير مفهوم، لأنني لست أتمنى إلا شيئا واحدا: أن أنام. لقد تعلمت شيئا، إن ليالي الأرق، رغم ذلك، من الأهمية بمكان.

▲ إنها ليالي السهاد التي تنتج فيها ؟

▼ لا نتج فيها فقط، بل كذلك، وهذا هو الأهم، نفهم فيها، انظر حياة بسيطة. يستيقظ الإنسان، يقضي سحابة يومه يعمل، يتعب، ثم ينام. يستيقظ من جديد ليعيد نفس الشيء، أن ما يمنح ظاهرة الأرق غرابتها أنه لا انقطاع لسيرة النوم لكن الأرق صاح في قلب الليل، طيلة الليل، بالنسبة إليه ليس هناك فرق بين الليل والنهار، أنه نوع من الزمن اللانهائي الأبدى.

▲ انشخص الأرق يعيش زمينة أخرى؟

▼ مطلقا أنه زمن آخر، عالم آخر، ما دامت الحياة غير محتملة لا بالانقطاع، بعدم الدوام، في العمق، لماذا نحن ننام؟ إننا ننام ليس فقط لنستريح، بل كذلك لننسى، أن الشخص الذي يستيقظ صباحا بعد ليلة من النوم يتوهم أنه سيبدأ شيئا ما. لكن أن قضيت ليلة سهاد لا يبدأ أي شيء، في اللامعة صباحا أنت في نفس الحالة التي كنت عليها في اللامعة مساء، فيتغير فهت للأشياء جميعا، بالضرورة، إن عدم إيماني. أبدا بفكرة التقدم، وعدم سقوطي ضحيتها، يعود للأرق تحديدا.

▲ هل يتعلق الأمر بلحظة نرى فيها العالم سلبيا؟

▼ سلبيا أو إيجابيا ما شئت. لكننا نكتسب مفهوما آخر للزمن، لم يعد الزمن هو الذي يمر، بل هو الذي لا يمر، وهذا يغير من طبيعة حياتك، لهذا اعتبر ليالي الأرق أكبر تجربة يمكن اكتسابها طيلة الحياة، أنها تطبع بقوة أيامك، هكذا نفهم لماذا يلجأ إلى حرمان المتهمين من النوم أثناء التعذيب: بعد ليالي قلائل، يعرفون بكل شيء؛ إن سر الحياة، سر الإنسان يكمن في النوم، فالنوم هو ما يجعل الحياة ممكنة، لي اليقين أننا إذا حرمانا البشر من النوم، ستكون هناك مذابح غير مسبوقة، وسينتهي التاريخ.

هذه الظاهرة فتحت عيني للأبد لأعترف ولأقول: إن رؤيتي إلى الأشياء هي نتيجة هذا الأرق، وأكاد أقول: «أرق العقل». أنه اعتراف بمبالغ فيه، لكنه في نهاية الأمر، حقيقي، أضف إلى ذلك، وهذه ظاهرة مفيرة، أن عشقي للفلسفة، للغة الفلسفية حيث كنت مولعا بعلم الاصطلاح الفلسفي... هذا العشق أمضى بسبب الأرق، لقد أدركت أن الفلسفة لن تفيدني في شيء، لن تجعلني أتحمّل الحياة، خاصة الليالي، هكذا فقدت كل أمل في الفلسفة

▲ لكنك ظفرت بصداقات في العبدان الأنبي.

▼ نعم بالتأكيد، حدث هذا يوم تأكدت من أن الفلسفة لن تفيدني في شيء، وأنتي لست في حاجة إلى رطابة الفلاسفة،

على كل حال، فالأدباء بالنسبة إلي أفضل، إن دوستوفسكي، في نظري، هو العبقري للفن والروائي الأكبر، عنده نجد جميع ما نتمناه، جميع الفضائل، لقد قرأت الأدب الروسي كثيرا، تشيخوف، طبعاً

▲ متى تحديده، شرعت في قراءة دوستوفسكي؟

▼ منذ البدء لكنني لم أستوعبه إلا فيما بعد، خلال ليالي الأرق استوعبت عمله. إنني في كل الأحوال، لا أحب سوى المرضى الكبار، وعندي، الحق يقال، أن الكاتب غير المريض هو تقريباً وبشكل صريح، شخص من الدرجة الثانية

▲ تبدو النزعة دوستوفسكية جلية في كتابك «دموع وفديسون» مع هذه المرأة التي هي في نفس الوقت عاهرة وفديسة.

▼ نعم، صحيح، سأحكي لكم لماذا كانت لهذا الكتاب أهمية خاصة لدي باستمرار، كنت في Brasov خلال السنة الوحيدة من حياتي التي حدث فيها وأن مارست مهنة. كنت أستاذنا للفلسفة، في الثانوية، لكن سيتأكد لي، لاحقاً، استحالة مزاوله هذه المهنة، ولم يكن يدور بخدي سوى فكرة واحدة: السفر إلى فرنسا فراراً ودراسة لهذه المهنة. مروري من ثانوية Brasov كان حقيقة، كارثية، كانت لي حكايات مع التلاميذ، مع الأساتذة، مع الناظر. باختصار، مع الجميع، نجحت، أخيراً، في الذهاب إلى باريس، لكن، وكما أشرت إلى ذلك سابقاً، ثار الجميع في وجهي يوم صدر كتابي عن القديسين، باستثناء شابة أرمنية، في ربيعها السابع عشر، كتبت إلي رسالة مؤثرة، لقد كان ما حدث لي حدثاً أقنعني أنه إذا كنت أحمل قلماً دينياً، فأنني لن أؤمن أبداً. في العمق فقدت وهما عظيمهما. أعدت قراءة المتصوفة، لكن الذي أثارني عند هؤلاء هو الشيء الخارق المتمثل في امكانية حديثهم إلى الله، كما يتحدث الواحد منا، نحن البشر، إلى الآخر. بالنسبة إلي، افرحني كثيراً أن يقض مضجعي، فالإيمان يظل بذلك ممكناً، حتى اليوم، لا أستطيع القول إنني في منأى عن الاعتقاد. لكن الذي أحفظه هو أنني لا أستطيع أن أؤمن، إن الإيمان هبة، هناك، حقيقة، كثير من الناس يثيرون هذه المسألة، بشكل ملتبس، ولكن بالنسبة إلي، هذا مستحيل

▲ إنني، حتى في هذا الوقت المبكر، كان الفلاسفة والمتصوفة أكثر أهمية من فيسوف كهيجل أو كانط.

▼ أهمية تصوي بالتأكيذ، القديسة تيريزا دارفيل لعبت دوراً

تعلمت إلى أي مدى يمكن للإنسان أن يذهب فيما يتعلق بالنفي والانتكار ذهب هو إلى أقصى الحدود.

▲ ونفيك أنت وانتكارك تجسداً في كتاباته؟

▼ استمر النفي والانتكار في الكتب، لكن، أبداً، ليس في الكتب وحدها، لقد شكّل هذا الشخص بالنسبة إليّ. في كل الأحوال، تعبيرا عن الذكاء في بأسه وخطورته، أن الذكاء، في العمق، يتعارض والحياة. أن هذا النوع من الانتكار يمكن أن يقود صاحبه إلى الانتحار، أنه العدم، حقيقة، يصل الشخص إلى الوعي المطلق بالعدم، في حالات كهذه، ليس أمام الإنسان سوى الانتحار، أو التدين أو... لست أدري، أنها حدود بلغتها في حياتي كثيرا من المرات، لكن ليس أبداً بنفس حدة هذا الشخص، المثبر في الأمر أنه شخص يمنح الانطباع بكونه مفتحا وصافيا السريّة، لم يكن عدوانيا ولا دنيا، لكنه كان عاجزا عن تكوين أدنى وهم عن أي شيء كان، هذا بدوره، نوعا من المعرفة، لأنه، في العمق، ما تكون المعرفة إن لم تكن تقويضا لنفي ما.

▲ المعرفة المضلّة؟

▼ انها ليست مضلّة، فقط، كل معرفة تصل ذروتها خطيرة ومضلّة، لأن الحياة- وأنا أتحدث عن الحياة نفسها لا عن المعرفة المسماة فلسفية- ليست محتملة إلا لأننا لا نبلغ أبداً مداها، أي مشروع، مهما يكن، لا يمكن تحقيقه إلا إذا كان لنا حوله حد أدنى من الأوهام، من دون ذلك، من دون أوهام، ننتهي إلى الفشل، أن الذكاء المطلق هو العدم، سأضرب لكم مثالا حتى أبين بوضوح أكثر الجانب الشيطاني لشخصية صديقي، تيمت، ذات يوم، بامرأة شابة، وعندما لاحظ كيف استهوتني قال لي، «لا معنى لهذا الحب، أبداً»، كنت قد تعرفت إليها للتو، كان حيا من أول نظرة، هو يعلم ذلك، لكنه قال لي «هل انتبهت جيدا للقافاز» أجبت أنني لم أبداً مشاهدتي من القفا، «انظر جيدها قال لي، نظرت إلى قفا المرأة رغم أنني وجدت ذلك حماقة تامة ودناءة فريدة. نظرت فلاحتت دملاً في قفاها، ضرب صديقي بكل شيء عرض الحائط لقد أثارتني ذلك بشدة، هذا الجانب الشيطاني في شخصه، كان مستحيلا أن يصبح شخص كهذا قسا. كان عليه أن ينتبه إلى هذه الاستحالة، لا شعوريا، فيغير يوم زواجه، نظرت إلى الحياة كانت سلبية. والنظرة السلبية إلى الحياة ليست بالضرورة معرفة خاطئة، انها ببساطة شيء مناقض للحياة ذاتها.

مؤثرا هي حياتي، لقد تأثرت عظيم التأثر بالسيرة الذاتية لأديث شتاين. هل تدري كيف تأيت هذه المرأة إلى الله؟ كانت في زيارة، يوما، لصديقة لها فيلسوفة، واما أن هذه كانت خارج البيت وتركت لها وريقة تخبرها فيها بعودتها بعد ساعة من الزمن، فقد انكبت أديث شتاين على كتاب حول حياة القديسة تيريزا، فاستمالها جيّداً. انه سبب إيمانها، تبدي جميع الكتابات عن إديث شتاين استغرابها ودهشتها لهذه المسألة، والأمر لا يستدعي أبداً دهشة وإعجاباً، فلتيريزا أسلوب يستطيع التأثير فيك كليا، وإن كنت أنا شخصا، لم أغير موقعي بعد قراءتها، لم أؤمن، لأنني افكر للإلهام الديني.. لقد علمتني القديسة تيريزا الشيء الكثير، بل خلقت لدي اضطرابا، لكن الإيمان هبة تولد مع الإنسان. استطع أن أعيش كل الأزمان، باستثناء الإيمان نفسه، الذي هو بدوره أزمة، لكنها أزمة الآخرين، وليست أبداً، أزمتي، معنى هذا أنني قد أعاني الأزمة، لكنني يقينا، لن أعاني الايمان.

▲ وماذا عن الشعراء؟

▼ استمالي الشعراء، طبعاً، لكن هناك، كذلك، هذه الظاهرة البلقانية جدا ظاهرة الكاتب المحبط، بمعنى الكاتب الموهوب جدا، لكنه لا يصير كتابا، الذي يقدم وعدا لكنه لا يفي بالوعد. أصدقائي الكبار في رومانيا لم يكونوا كتابا، البتة، لكنهم كانوا محبطين. كان هناك خاصة شخص كان له كبير الأثر على تكويني، شخص درس اللاهوت وكان من المفروض أن يصبح قسا، كان عليه فقط، ليتحقق ذلك. أن يتزوج، يوم الزواج، والجميع في انتظاره، قال في نفسه انها حماقة واختفى، انتظره الجميع طوال اليوم في الكنيسة ولم يظهر الا بعد أشهر عدة. كان له تأثير كبير عليّ. لم يكن موهوبا، ولا كان بمقدوره الكتابة، ولا يطالع إلا لاماما، لكن معرفته بالعلية البشرية، وبالنفسية القهرية للإنسان كانت، ببساطة، فريدة لم ألاحظ قط، انه أخطأ بصد شيء ما، كان ذا ذكاء مطلق، وكان مجرما وعمييا، خالطته بانتظام، واحدة من الذكريات العالقة بالذهن، وستظل، هي ليلة قضيناها معا في Brasov سهرنا حتى الخامسة صباحا نجوب الشوارع، تهنا طيلة الليل، وفي ختام حوارنا انتابني دوار، لأننا دمرنا كل شيء، كل شيء، كان أشد قسوة مني فيما يتعلق بالانتكار والنفي. أسر إليّ كذلك بكثير من خفايا حياته خلال هذه المحادثة الحميمة أسرار لم يفه بها يوما أمام أحد، بفضلها،

▲ هل كان هذا الشخص ثمرة بلقانية محضّة؟

▼ نعم، صحيح، بسبب افتقاره للاعتدال، لنذهب بعيدا حتى شرح هذا أكثر. أن فكرة العجالة في الغرب، في الحضارة الفرنسية تحديدا، هذه الفكرة، إجمالا، ما هي؟ أنها حدود يقبلها بقبض. لكن بالمقابل يستحيل الحديث عن حضارة بلقانية، ليست لدينا أدلة على وجود هذه الحضارة. نحن، في البلقان، سيجولون على التطرف، روسيا والأدب الروسي خاصة، شبيهة لنا في هذا، تمثيلا. لدي حساسية قوية تجاه الصجر، لقد ضجرت طيلة حياتي، والأدب الروسي يتمحور حول الضجر. أنه العدم الدائم، أنا نفسي، عشت ظاهرة الضجر بشكل مرضي، ولقد فعلت ذلك لأنني أحببت أن أكون ضجرا. يكن المشكل هو أن الضجر يتحول الى شيء شنيع كلما صار عادة

▲ هل الضجر بهذا المعنى جزء من زمنية مختلفة؟

▼ نعم بالتحديد. أن الضجر، في نهاية الأمر، سببه الزمن، رعب الزمن، الخوف من الزمن، وعي الزمن، تجلي الزمن، الذين لا يملكون وعيا بالزمن لا يضجرون، الحياة ليست محتملة الا اذا فقدنا الوعي بكل لحظة تمضي، من غير هذا، لا نستطيع الاستمرار. أن تجربة الضجر سببها الوعي المخرج بالزمن.

▲ حكيت قبل قليل نادرة تبين أن كل كتابة تخفي صوتا باطنيا

▼ هناك بواطن في كل أعمالنا، وهذا هو الأهم نفسانيا، اننا لا نعرف الا الظاهر، الجانب المصطنع، نصل الى ما هو شكلي، لكن الأهم هو الوصول الى المضمير الذي هو سر كل موقف وقصد، ولهذا فكل أحكامنا على الآخرين، وكذلك أحكامنا على أنفسنا، أحكام خاطئة، نسيبنا، أن الجانب الدنيء مموء، وهو الجانب الأعمق، بل أقول أنه أعمق ما في النفس البشرية. وهو الجانب الصعب المنال. الكتابات الكبار هم تحديدا الذين يستشعرون هذه البواطن، دوستوفسكي خاصة، انه يكشف سر كل ما هو خبيث، كل ما هو دنيء، بل أكثر من ذلك، سر ما هو تراجيدي، هؤلاء هم علماء النفس الحقيقيون، أعرف، شخصيا كثيرا من الناس كتبوا روايات لكنهم فشلوا، ميرسيا إيللياد نفسه كتب كثيرا من الروايات لكنه فشل. لماذا؟ لأن هؤلاء لا ينقلون إلا الظواهر الخارجية ويفعلون ينابيع الأحاسيس. أن أصل الإحساس صعب القبض عليه، لكنه هو الأهم، يبدو هذا جليا من خلال كل الظواهر، الايمان الدنيء مثلا... إلخ. كيف

تتكون الأحاسيس؟ لماذا تستمر؟ هذا هو الرهان. وحده الذي يملك حاسة التنبؤ يستطيع ادراك المصدر، والمؤكد أن العقل عاجز عن هذا الادراك.

▲ هل تبحث عن هذه النماذج حتى في مقروءاتك؟

▼ نعم، وفي حياتي كذلك، ما هو متكلن ليست سوى جزء من الحقيقة. لهذا فالروائيون الحقيقيون قلة، يستطيع أي واحد كتابة رواية، لكن لا يكفي أن نكتب رواية. دوستوفسكي بالنسبة إليّ، هو الذي استطاع الذهاب حتى النماذج، ينابيع الفعل، نترك جيدا لماذا الشخصيات في رواياته قامت بهذا العمل أو ذاك، كلامي لا علاقة له بالتحليل النفسي، لا علاقة له بالهبة، لأن التحليل النفسي يسعى الى الاشفاء، وهذا ليس هو المهم. أن الجانب الشيطاني في الانسان هو ما يجب فحصه، لكن، كيف السبيل الى ذلك.

▲ وكيف تقرا الشعر انطلاقا من هذه الافتراضات؟

▼ سؤال جيد، لماذا يكون شخص شاعرا كبيرا والأخر لا؟ لماذا يكون الشاعر ركيكا؟ لماذا لا يصمد شعره أمام الأيام؟ لماذا يصمد الشعر الذي يصطاد ينابيع الأفعال، عمق الأشياء، انه دائما مثير، ملحوظ، شاعري، لماذا يكون شاعر ذو تجربة أقل في الحياة شاعرا لافتا؟ لماذا يبدو أكثر من قذ. أكبر من أهل تجربة؟ لانه استطاع ان ينقل الينا شيئا يراوغنا، شيئا يراوغ حتى نفسه، انها اذن، ظاهرة غريبة، هناك، حاليا، كثير من الناس يكتبون حكما موجزة، ولقد غدا هذا ظاهرة، بل موضّة في فرنسا، لكن ليس هناك أسوأ من هذا، لا شيء هناك، انه وعد بدون أسرار، انها لعبة مكشوفة من غير سر، رغم انها مصنوعة باتقان، انها بلا مستقبل ان قيمة الحياة تكمن في أن الشخص يجهل سر شخصيته، هنا يكمن، كذلك سر التواصل بين البشر، من غير ذلك، تنتهي الى حوار طرشان.

▲ لكن هذا يصبح أكثر تعقيدا في حالنا الخاصة، بالنظر الى مكانك كيف نكتب، اذن، كيف نقول شيئا لنلا نقوله؟

▼ اننا لا نفصح ابدا الا عن نصف الحقيقة. في الكلام، الطريقة هي الأكثر أهمية، اننا نؤذي الاشياء جميعا وفق ايقاع ما، وليس الموسيقى وحدها، أحيانا كثيرة، نفتقر الى هذا الايقاع، نفعل أو نقول بلا ايقاع، بكل بساطة، انه شيء غريب للغاية، لاننا لا نستطيع وصفه، بل فقط الشعور به، نفتح كتابا، على سبيل المثال، نقرا صفحة، ثم لا تعني لك شيئا، لماذا؟ انها ليست خالية من المعنى، لكنها بلا إحياءات، اننا نهمل مصدر

هذا الإيقاع الغريب. في كل ما هو أدبي، نوع من اللاحقية. انه ما سمعته غياب الضرورة، لكن لماذا غياب الضرورة هذا؟ تلحظ هذا في التواصل اليومي بين البشر، تلتقي شخصا بعد غياب طويل، تتحدثان لساعات ولا تتواصلان، تلتقي آخر، تتحدثان قليلا، ثم تعود الى بيتك مأخوذا مسحورا. هنا تكمن الأصالة الحقيقية للكائنات، ما يحاول الانسان اضماره، لكن يفضسه إيقاعه في الكلام.

▲ انه شيء كالموسيقى؟

▼ تماما، كالموسيقى، بالنسبة إليّ، الانسان الذي يقول: «لا تعني الموسيقى، عندي شيئا»، انسان مانع، لن أطيل معه، انها مسألة خطيرة للعامة، لأن الموسيقى تخاطب ما هو صميم وحميم في الانسان. لا يصنعني جامع بالشخص الذي لا يتذوق الموسيقى، ان شخصا كهذا من الخطورة بمكان، وهو مصاب بعلقة لا يدرك مداها

▲ ونحن نتحدث عن الموسيقى، علينا تذكر باخ فورا. باخ الذي تحدث عنه قبل قليل.

▼ يخيل الي أن باخ أسطورة. يصعب علي تقبل وجود أناس لا تثيرهم موسيقى باخ، رغم ذلك فهذا النوع موجود، أعتقد أن الموسيقى هي حقيقة الفن الوحيدة التي تستطيع خلق نواطع عميق بين شخصين، ليس الشعر بل الموسيقى، الموسيقى ولا شيء سواها. الذي لا يتذوق الموسيقى يعاني علة عظمى. شيء لا يقبله العقل ان يكون أحد لا يتذوق موسيقى شومان او باخ، قد استسيخ عدم تذوق المرء الشعر، لكن اذا تعلق الأمر بالموسيقى، فالأمر مختلف عدم تذوق الموسيقى مسألة خطيرة

▲ متى نستمعون الى الموسيقى؟

▼ في جميع الأوقات، خاصة الآن حيث لم أعد أكتب، توقفت عن الكتابة، بدا لي انه من غير المجدي الاستمرار، لكن هذا الفراغ ملأته الموسيقى، الحياة بلا موسيقى حماقة حقيقية. اننا لسنا في حاجة الى الكتابة ما دمنا لا نستطيع التعبير بالكلمات عن احساس ذي طابع موسيقي. فلم الكتابة في ظروف كهذه؟ في كل الأحوال، لم الكتابة أصلا؟ لماذا نراكم الكتب؟ لماذا نسعى جاهدين الى أن نصير كتابا؟ لقد صار الناس، منذ زمن، يكتبون كثيرا، وهذه هي المعضلة، هذه الانتاجية عديمة الجدوى وبلا معنى، في باريس خاصة، لماذا هذا الانحاح؟ أنا شخصيا، فكرت دائما، في ترك الكتابة جانبا.

او الاقلال منها الى أبعد حد، لكنني، في كل مرة، أنساق وراء اللعبة، الآن تأكدت من أنني فقدت القدرة على مواصلة هذه المهزلة، من ذي قبل لم تكن الكتابة مهزلة. كان فعل الكتابة استجابة لضرورة ما، كانت الكتابة، عندي، طريقة في التخلص من نفسي، يجب القول أن أفضل طريقة لاختصار الأشياء كلها، هي الكتابة، ما ان نكتب شيئا حتى يكون قد فقد سحره، صار بلا معنى، لقد قتلنا الشيء كما قتلنا نواتنا، كانت للكتابة وظيفة ما، عكس الآن، لاحظت أن الذين لا يكتبون لديهم منابع أكثر من الذين يكتبون، لانهم يحتفظون لأنفسهم بكل شيء، ان تكتب، معناه ان تفرغ نفسك من أجل ما فيها، الذي يكتب، إذن هو شخص يفرغ نفسه، وهو في نهاية المطاف، يصير عدما، هكذا فالكتاب عديم الاهمية، اعتقد هذا حقا، لقد افرغوا حتى من كينونتهم صاروا أشباحا، انهم أناس بارزون جدا، لكن من غير كينونة.

▲ وماذا عن شخص كبيكت Beckett أين تموقعونه ضمن هؤلاء الكتاب الذين عاشتروهم؟

▼ تعلم، اننا الآن على صلة أقل، لكن ببيكت شخص نكبي لا يتصرف ككتاب، هذا المشكل غير مطروح بالنسبة اليه، هذا شيء رائع عند ببيكت، لم يتصرف قط ككتاب. لم يكن أبدا شخصا نمطيا، مثلنا جميعا، هو يتعالى دائما، على كل هذا، لديه نمط حياتي خاص، انه نمط متفرد عموما، لاحظت ان الناس الذين انتجوا كثيرا، في أي مجال كان يصيرون، بمرور الزمن، أشباحا، ولهذا فالدين لهم الحضور القوي في الحياة هم عادة الذين لم ينتجوا شيئا.

▲ هل كان لديك اصرار، حتى قبل مجيئك الى فرنسا، على عدم ممارسة أي عمل في هذا البلد؟

▼ نعم. لقد فطنت الى وجوب تقبل ما قد ينتج عن رفض امتهان مهنة من اهانة او معاناة، رفض النهوض بأعمال لا تحبها ولا يمكن ان نحبها، أعمال لا شخصية، وحده العمل اليدوي كان بإمكانني قبوله، ان أكنس الشوارع مثلا، أي عمل، باستثناء الكتابة او ممارسة الصحافة، يجب القيام بالمستحيل حتى لا أربح قوت يومي، حتى يكون الشخص حرا عليه تحمل كل الاهانات. كان هذا تقريبا برنامج حياتي، في باريس، نظمت حياتي جيدا، لكن الامر لم تكن كما رغبت، انتميت الى السوريين حتى سن الاربعين، وتناولت وجبات الطعام في الجامعة بصفتي طالبا، مع الأسف، يوم بلغت الاربعين كاتبني

السوريون: «سيدي، الآن كفى، هناك عمر لا يجب تجاوزه، حدد في السابعة والعشرين». فجأة، سقطت كل مشاريعي للحرية، انتكرت انني سكنت فندقاً قريباً من هذا المكان، غرفة عتيقة في السطح أحببتها كثيراً، قلت في نفسي: الآن غدت ظروفى أشد خطورة، الى هذا الحد، حل المشكل بطريقة آلية: كل ما كان يفترضني هو الانتماء الى السوريون حتى أتناول الوجبات في مأوى الطلبة تقريباً بالمجان. ما العمل؟ لم تكن لدي إمكانية ارتياد المطاعم أو العيش عيشة عادية، لم يكن هذا منعظاً في حياتي لكنه كان هما ذا شأن. وبما انني رفضت مزاوله أية مهنة، فقد تعقدت مشكلتي أكثر، من حسن الحظ انني احتفظت بفرنيتي في الفندق، والتي لم تكن تكلفني أي شيء تقريباً، لقد أحببت ذلك البيت، حقيقة، ذلك البيت المسطحي العذب، قريباً من هنا في شارع Monsieur Le prince ثم فجأة، لاحظت انهم شرعوا في طرد كل الزبائن الشبهيرين، سواي، كنت على معرفة بدير الفندق، فلم يقدم على طردى، لكنني قلت في نفسي: سيحدث ذلك لاحقاً، ذات يوم، علي، إذن، البحث عن بديل، كان هذا عام ١٩٦٠، كنت قد نشرت (تاريخ وبيوتوبيا) وتعرفت الى امرأة مكلفة بإيجار البيوت، أعدت لها نسخة من الكتاب وودعني بالمساعدة، ثلاثة أيام بعد ذلك حصلت على غرفة، مقابل مبلغ زهيد حقاً، وفي مأوى خاص بالمكترين المعززة، حيث لم يكن ممكناً الرفع من سومة الكراء، لقد استدقت من تلك الغرفة أنا اللهوع من الشيخوخة، وأن كنت اعتقد ان فعلتي تلك ظلم في حق المالك، هكذا نجحت في حل مشكلتي، كان كل ذلك ضرورياً لتفادي ممارسة مهنة ما. شباب اليوم لم تعد لديهم مثل هذه الامكانيات، هناك شباب يأتون لزيارتي يبدون رغبة في العيش كما أعيش، لكن فئات الاوان زال كل هذا، ما من امكانية

❖ لكك واصلت العمل، واصلت الكتابة على كل حال، ونشرت كثير؟

❖ نعم هذا صحيح، انك لا تستطيع العيش في النعيم مطلقاً، اعني على حساب الآخرين، ادركت انني ملزم بالكتابة، وهذا كان، حقيقة، احساساً داخلياً، هكذا نشرت كتابي الأول بالفرنسية، أي «موجز التفكير»، ثم بعد ذلك صارت لي اهتمامات واسعة، وكنت تساءلت منذ ذلك الوقت عن جدوى مراكمه الكتب، لم الكتابة ما دامت جمل قلائل هي كل ما يتبقى من الشخص، أليس كذلك؟ لكن يجب الاعتراف بكون

الأيام طويلة جداً، ثم ان للعمل كان يبعث، بالتأكيد، على نوع من الحيوية رغبة في الاعلان عن النفس، كنت مجهولاً تماماً طيلة ثلاثين سنة، كنتي لم تكن تباع قط، كنت سعيداً بهذه الوضعية التي كانت توافق فهمي للأشياء، الى حدود المرحلة التي تستش فيها مؤلفاتي ضمن سلسلة «كتب الجيب»، بدا لي انها الطريقة المثلى الوحيدة للتأثير في قرائي المخلصين، بعد ذلك جاءت اكرامات التجربة الأدبية، لكن أجمل السنوات هي تلك التي يكون الكاتب خلالها مجهولاً، ما ألد أن تكون مجهولاً، لهذه الوضعية جوانب مرة، أحياناً، لكنها وضعية رائعة، قدمت طيلة سنوات في الصالونات، حيث جاء علي زمن أحببت فيه احتساء الويسكي. وبما أنني كنت بلا أموال، فقد قدمت باعتباري صديقاً لوبنسكو وبيكيت، قبلت أن أكون مجهولاً، لم لا؟ لم يسع الشخص الى ان يكون معروفاً؟

❖ لماذا قررت، فجأة، الكتابة بالفرنسية؟

❖ لقد قررت ألا أعود أبداً لرومانيا، رومانيا، بالنسبة الي، انتهت صارت جزءاً من الماضي بشكل نهائي، كنت على شاطئ البحر، في قرية قرب Doppel عام ١٩٣٦ حين حاولت ترجمة شعر مالارميه الى الرومانية. ثم فجأة قلت في نفسي: «لست أهلاً لهذا الشيء»، بفترة، اتخذت قرار الكتابة بالفرنسية، الى حدود ذلك الوقت أهملت الفرنسية، في حين انني درست الانجليزية كثيراً، بل تابعت دروس الاجازة في الانجليزية في السوريون، اتضح لي يوم قررت الكتابة بالفرنسية انها أصعب مما كنت اتصور، كان ذلك عقاباً، كتابي الأول اعدت كتابته أربع مرات، جعلني ذلك أنفر من الكتابة. بعد ان فرغت من كتابتي «موجز التفكير» قلت في نفسي لا داعي للاستمرار في تعذيب النفس، ثم نشرت بمشقة (قياسات المرارة)، قلت لا داعي لتكوين جمل... الخ بعد ذلك واصلت الكتابة رغم كل شيء، ولا

بد ان اشير الى ان Proust ألح علي كثيراً في التعامل مع NRE ، وعدته، وكان علي الوفاء بالوعد، وسأندم بعد فوات الأوان، هكذا اندمجت بمعنى ما، قبلت، تماماً، الانتماء لمحيط الدائرة، كنت مجهولاً تماماً، لكن ذلك ليس سيئاً، في نهاية الأمر، هذه هي سنوات الكتابة الحق، الكاتب ان غير قراء، بالكاد يعرفه بعض الناس، لهذه المسألة بعض المساوئ على المستوى العملي، لكنها حقبة الكتابة الحق للكاتب انه يشعر انه انما يكتب لنفسه

❖ هل كانت هناك أسباب سياسية دفعتك لهجرة اللغة

الرومانية. ومغادرة رومانيا؟

▼ ماذا يمكنني أن أصنع بلغتي الرومانية في باريس؟ لقد أحدثت قطعية مع رومانيا، رومانيا لم تعد موجودة بالنسبة الي، لقد قدمت وعدا، قبل المعادرة، باعداد اطروحة، وهو ما لم يحصل أبدا، على كل حال، رومانيا غدت مجرد ماض، فما جدوى الكتابة بالرومانية في ظرف كهذا؟ ولمن سأكتب؟ ثم ان الذي كنت سأكتبه لم يكن النظام الحاكم ليقبله أبدا، انهم الآن، يسمحون بتداول كتاباتي، وينشر مقالاتي باستمرار في المجلات، بل أكثر من ذلك سينشر لي كتاب يضم كثيرا من كتاباتي، لكنهم، رغم ذلك، يرفضون على الدوام السماح لبعض النصوص بالتداول تلك النصوص في نظرم، نصوص وفتحة، هكذا ينعنونها، سأنت عندما تصف الوجود بالاستحالة بغضون الطرف، لذلك اذلت باستحالة المجتمع يسائلونك، أنت حر اذا تعلق الأمر بالميتافيزيقا، وبماكانك تكران أي شيء، لكن اذا تعلق الأمر بالمجتمع فتلك مسألة أخرى، معضلة هذه الانظمة انها ترغمك على التفاوض، انها ترفض الخوض في القضايا الشائكة، ولا تدري ان هناك مسائل لا تقبل الطول، مسائل مرتبطة بمصير الانسان ورجس التاريخ.

▲ هل صحيح انكم وفتقم عن طيب خاطر ويتعصب ضد الديمقراطية، نهاية الاربعمائة؟

▼ تعلمون ان الديمقراطية في رومانيا ليست ديمقراطية حقة، كنت ضد الديمقراطية لأن هذه لم تكن تعرف كيف تحمي نفسها، لقد حاربتها لضعفها الشديد، كانت الديمقراطية الرومانية نظاما بلا غريزة بقاء، لقد حاربت شخصا أكن له كبير احترام انه Julian Manu رئيس الديمقراطيين الرومان، كتبت مقالة أقول فيها ان مانويو كان عليه ان يكون رئيسا للحزب في السويد، أو في بلدان شمال أوروبا، لكن ليس أبدا في بلد كرومانيا، على الديمقراطية حماية نفسها بكل الوسائل واثبت حيويتها، لكن مانويو لم يكن يحارب الا بمفاهيم مجردة ليس لها ادنى حظ في منطقة كالبلقان، كانت الديمقراطية الرومانية عاجزة، لم تكن في مستوى الحقيقة التاريخية، ليس لاننا الايمان بالاشخاص، هكذا، لمجرد الايمان، ان اليوتوبيا البلقانية مأكرة، لقد كان الحزب الليبرالي لمانويو ديمقراطيا، لكن في اللحظات الصعبة لا تستطيع هكذا أحزاب البقاء لانها تاريخيا، متجاوزة

▲ وماذا عن الديمقراطية الغربية؟

▼ تتمتع الديمقراطية الغربية، على كل حال، بحركية ما، لان الديمقراطية هناك ولدت، وتستطيع انقاذ نفسها بنفسها، اللهم الا اذا اخفقت، ومن يدري، ان مشكلة الليبرالية والديمقراطية انهما قد يصبحان في الفترات الصعبة هبما، لقد رأينا ذلك من خلال تجربة هتلر التي هي نتيجة الضعف الديمقراطي، انها قصة واضحة

▲ هل كانت تأملاتكم هذه عن الديمقراطية منطقا لمفهومكم حول اليوتوبيا؟

▼ نعم لقد كان كتابي عن التاريخ واليوتوبيا تأملا في قصور الديمقراطية قلت في ذلك الكتاب ان المستقبل كله لروسيا، انه لامر عجيب حقا الا تكون روسيا مستولية على كل أوروبا، لكن العلم لم ينته بعد، المؤلف ان التاريخ لا يملك بيديا لتعاقب حكم الكبار، روسيا كانت مهددة، تاريخيا، بانتصاراتها، وكان هذا الشيء الوحيد الذي استطاع انقاذ بقية أوروبا، الأمم الحرة في غرب أوروبا.

▲ ما الذي يربط في فكرك، الشخص بالتاريخ؟

▼ يحدث ذلك الربط بشكل سيئ جدا، بقلق، ليس هناك جسر، ويبقى القلق هو الحل، على الشخص ان يكون ذكيا، مع العلم ان الإفراط في الذكاء يجعل الحياة غير محتملة، ان الحياة لا تكون محتملة الا اذا أغفلنا الخلاصات النهائية

▲ هل اخترق الفكر الهندي أعمالكم؟ فأنتم تتحدثون عادة عن النيرفانا، فهل يعني ذلك ابعادا للذكاء، وكون فلسفتكم في حالة نوم؟

▼ أنا بعيد عن هذا ايضا، لكن البوذية لعبت، تأكيدا، قبل عشر سنوات، دورا أساسيا بالنسبة الي، لقد كنت، على الدوام، بوذيا شيئا ما، اذا أمكن ان يكون المرء بوذيا قليلا، وحتى أقول الحقيقة كاملة: لو خيرت، ولو كان من اللازم اختيار ديانة دون الأخريات، اخترت البوذية، فباستثناء مسائل قليلة، تبدو لي البوذية مقبولة، بل ملائمة.

▲ لكن هل نحن أحرار في اختيار ديانة ما؟

▼ ينهض هذا الاختيار على استعداد ذهني تام، اني اقبل بعض المسائل المحددة جدا كالروية الى الالم، لكن فكرة الارتحال، او ملامح بوذية أخرى، كيف أقبلها؟ لا بد ان يكون المرء ذا ثرات حتى يتقبل مثل هذه الأشياء، لا بد من اقتسام طريقة التفكير وطريقة رؤية العالم، كيف يمكن تقبل فكرة التقمص، وفكرة مراحل الحياة، مثلاً؟ انني أرفض، في البوذية ما هو دوغماتي،

عكس الروح التي أقبلها تماما. كل ما تقوله البوذية عن الألم، عن الموت ... الخ، مقبول، أي الجانب السوداوي. هذا الجانب السوداوي، تحديدا، هو ما دفع بوذا إلى هجران العالم، ثم أن البوذية، في كل الأحوال، هي البنيانة التي تتطلب إيمانا أقل، لمسيحية واليهودية يفرضان أشياء أشد دقة وأنت مطالب بالاعتقاد والأشك في إيمانك. عكس البوذية التي تقبل فكرة التخلي. أن الأسباب التي جعلت بوذا يهجر الحياة يمكن تقبلها من غير صعوبة، شريطة أن تكون لدينا الجرأة لاستخلاص النتائج الأخيرة. أن البوذية لا تشترط أي نذر، ولا أي إقرار بالذنب، ولهذا، فهي على أمة الحلول محل المسيحية.

▲ أما نزال ذلك المتغزة العظيم؟

▼ نعم، بكل تأكيد.

▲ وما زلت تتردد المقابر؟

▼ ليس المقابر وحدها، الحقيقة أنني أدمنت زيارة المقابر، لكن مقابر اليوم ليست جميلة كمقابر الامس، لقد أصبحت مكتظة، أنني عادة ما انصح أصدقائي، بل حتى الناس الذين لا أعرفهم، والذين يمرّون بفترة ضيق ويأس بالذهاب إلى المقابر أقول لهم: «إن العتوك لمدة عشرين دقيقة داخل مقبرة يكفي، لا للضياء على اكتئابهم، لكن، تقريبا لبعث متجاوزا»، مؤخرا صادفت فتاة أعرفها منذ مدة، وهي في حالة ضيق شديد جراء الحب، قلت لها: «اسمعي، أنك على مقربة من مونبارناس، ادعبي هناك تفريحي لنصف ساعة من الزمن وستري أن مصيبتك غدت مستحيلة»، أن زيارة مقبرة أجدي من مراجعة طبيب، جولة سريعة في مقبرة هي درس أني في الحكمة، شخصيا، مارست هذه الأمور، أن ذلك ليس حلا، لكنه، نسيبا، مجد. ماذا بوسعنا أن نقول لأنسان يلغ يأس عظيم؟ لا شيء تقريبا، أن اتجع وسيلة لتصل هذا النوع من الفراغ هي أن يكون لدى الإنسان وعي بالعدم، من دون ذلك، الحياة لا تستعمل، إذا كان لدى الإنسان وعي بالعدم، فإن كل ما قد يصيبه يحتفظ بنسبه العادية بعيدا عن النسب المجنونة التي تطبع الأفراد في اليأس

▲ إنه حل سهل، هذا الذي تقدمونه هنا؟

▼ بكل تأكيد، على الإنسان أن يعرف قدره، أعرف، مثلا، كثيرا من الكتابات الشباب الذين ينوون الانتحار لأخفاقهم في مشروعه الإبداعي، أنا أتفهم هذا جيدا، لكنه من الصعب طمأنة شخص بلغ هذه الدرجة، أن التجربة الأكثر إيلاما في الحياة هي تجربة الفشل، وكل نفس تذوق الفشل.

▲ لكن، ماذا يستخلص الإنسان من تجربة الفشل؟

▼ أن الفشل تجربة عجيبة، لكن الكثير من الناس لا يتحملونها، نجد هذا عند كل الفئات، عند الناس العاديين، كما عند عليّة القوم، لكن الحياة، في نهاية الأمر، مجرد تجربة في الاختراق، ذوو الطموح الذين يخططون لحيواتهم جيدا، وينشفلون بالمستقبل، هم من يتأثرون بتجربة الفشل أكثر، لهذا أبحث الناس إلى المقابر، أنها الوسيلة الوحيدة لتقليل وطأة حالة تراجيدية

▲ قلت أنك توفقت عن الكتابة، أتعتقد أن هذه الحالة ستطول؟
▼ لست أدري، لكنه من المحتمل جدا ألا أعود إلى الكتابة أبدا، يربعني رؤية كل هذه الأكوام من الكتب التي تصير هؤلاء الكتاب الذين ينشرون، على الأقل، كتابا كل سنة، أنها عادة سيئة، بداني أنه من غير اللائق الاستمرار في الكتابة، على الرغم أن يتعلم كيف يكف من هذه العادة، لم يعد للكتابة معنى عندي، الكتابة يلزمها شيء من التحسس، لا بد من الانتظار، ثم أنني قلت في نفسي أنني قد شغمت المقدس، وشغمت العالم بما فيه الكفاية.

▲ لكه، في كتاباتك الفكرية، ما نزال نشتم

▼ بشكل أقل، أنا مكره على ذلك، أن التقدم في العمر يفرض نوعا من التخلي الطوعي، ثم أن التعب اضحي الآن حقيقة لا مفر منها، نستطيع الاستمرار في الكتابة، في الكلام، لكن هذا الصنيع إذا لم يعد استجابة لذاء داخلي يغدو مجرد عملية محض أدبية. وهذا ما أرفضه، لقد أمنت، يوما، بما أكتب، وهنا، تحديدا، تكمن سذاجتي، ليس هذا التخلي بالعمل الجيد، وهو لا يطابق طبيعة فهمي للأشياء، لكن، ليكن! يدهي أنا إذا كنا نملك مفهومنا للعدم، فمن اللاجدي، بل من المضحك كتابية كتاب، لم الكتابة؟ ولمن؟ لكن، رغم كل هذا هناك حاجيات نفسية داخلية، تحرق هذا الفهم، حاجيات من طبيعة مفارقة، حميمة، عجيبة، ولا عقلية.

أنا لا نستطيع الجمع بين العدم، في أقصى تجلياته، وعمل آخر، العدم ينحي كل شيء جانبا، فكرة الوفاء مثلا، أو فكرة الأصالة. لكن، هناك، على الأقل، هذه الحيوية التي تدفع المرء إلى فعل شيء ما، أن الحياة على ما يبدو، ليست أكثر من هذا، الانخراط في إنجاز شيء من غير اقتناع، نعم، هذه هي الحياة، تقريبا

✽ العنوان من وضع المترجم عنوان الحوار الأصلي «دروس الحكمة»



«نزوى»

التنوير هاجسي ..
وعلمي الجديد يرمي الى
الكشف مجتمعة وقراءة
صبرورة البشر فيه

أجرى الحوار: موسى برهومة *

يمثل الروائي عبد الرحمن منيف قنطرة مهمة في سياق الرواية العربية المعاصرة، فهو يوائم في كتاباته بين الروح المحفوظية وفتوحات الرواية في بعدها الملحمي والواقعي السحري. وصولاً الى شكل رواي مبتكر. وتهجس روايات منيف بالحربية وتتطلع خطاباتها الى واقع عربي خال من أشكال العنف والاستبداد وخلق العدالة ومصادرتها. وبإتالي فهي روايات تؤرخ للديكتاتورية من اجل التحديق في آلياتها ومقاومتها وهزيمتها. وكان منيف يرنو في ثلاثيته الاخيرة «أرض السواد» الى ان يشاركه في كتابتها الراحل جبرا ابراهيم جبرا شريكه في العمل المشترك المتميز «عالم بلا خرائط» لكنه كما يقول اناب عن جبرا في كتابتها. ويرى منيف أن «أرض السواد» التي تسلط الضوء على مرحلة من تاريخ العراق، تطرح تساؤلات حول اخفاق مشروع النهضة العربية. لافتاً الى ان قضية التنوير تمثل احد أهم هواجسه. «نزوى» التقت عبد الرحمن منيف. وحاورته في عمله الجديد الذي يُميد الاعتبار للرواية الملحمية.

* كاتب من الأردن

ما يجري في العراق

حاليا يحرك

حتى الصخر

باعتباره مظهرا او رمزا، ومرحلة
لفكر، ولمحاولات كانت تتطلع
نحو صيغة جديدة للحياة
والعلاقات. وبمقدار ما تتناول هذه
الرواية مرحلة تاريخية سابقة، الا
انها تتناول واقعا راهنا، وقراءة
لمجتمع، لعلاقات من نمط
يساعدنا على فهم ما يجري الآن.
هناك روايات اعتمدت على التاريخ، واصبحت
أسيرة له، بمعنى أنها تعيد انتاج ما هو منتج،
وربما أيضا ما هو معروف، لذلك أفضل في مثل
هذه الحالة ان يعود الانسان الى التاريخ ذاته، وهو
ليس في حاجة الى عكاز، او وسيلة اياضاً من أجل
التعرف على هذا التاريخ، وهذا ما جعلني اتجنب
القراءة التاريخية المباشرة.

ان اعادة خلق الوقائع لا تكون بمعارضة التاريخ
الفعلي، وانما عبر خلق خطوط موازية من أجل فهم
هذا التاريخ، من هنا يمكن لقارئ «أرض السواد»
ان يجد كما هائلا من أبطال لهم أسماء وملامح
وأدوار لم يسجلها التاريخ الرسمي، وقد لا تكون
موجودة بالفعل؛ ولكنها موجودة بدورها
ودلالاتها، وهذا ما يعطي للرواية الأهمية البالغة.
بحيث تنأى من جديد عما وقع في فترة زمنية
سابقة اتخذت فيها الوقائع مساراً معيناً.
وفي النتيجة النهائية يصبح التاريخ نفسه تساوياً
أساسياً ومطلباً ملحاً من أجل قراءة جديدة
ومختلفة

▲ وهل في نيتك ان تكون «أرض السواد» مراقبة
ضد ما يجري حالياً في بلاد الرافدين؟
▼ «أرض السواد» بكلمة موجزة اعادة اكتشاف
مجتمع، وإعادة قراءة البشر في هذا المجتمع،
واحدى القضايا التي تركز عليها الرواية هي ادانة

▲ تتناول روايتك الجديدة «أرض
السواد» مرحلة مضطربة من تاريخ
العراق، اين حدود التمييز في هذا
العمل بين السرد والتأريخ، ألا
تخشى ان يطلق على عملك مصطلح
رواية تاريخية؟

▼ التاريخ، اغلب الأحيان، حالة
منجزة، والاقتراب منه بمقدار ما
يبدو سهلاً، فإنه شديد الصعوبة، لأن
مهمة الروائي يجب ان تتساوق مع الحقيقة
الكامنة في هذا التاريخ، وليس اعادة انتاجه، كما
يقال.

فالرواية احدى أبرز الصفات فيها، هي هذه
الفحة من الخيال، ومن خلق الشخصيات التي لم
يكن لها وجود تاريخي، والتي تغطي ملامح عن
التاريخ الحقيقي الذي وقع. من هنا وجدت ان
الاستناد، بمقدار ما، إلى التاريخ يمكن ان يفسح
مجالاً، ومستويات متعددة لقراءات يتشارك فيها
الكتاب مع قرائه، فيعيد بالتالي قراءة تاريخ
الاجتماع، أي قراءة الواقع كما كان، وكما حصل
فعلاً، دون الاستناد فقط الى تاريخ الحكام، أي
عدم اعتماد التاريخ الرسمي كمستند وحيد
للحقيقة التي كانت ذات يوم.

وفي الوقت نفسه يمكن من خلال اختيار المقاطع
او الفترة الزمانية التي تكون جزءاً من جسد
الرواية،قاء الضوء على تلك المرحلة والتعرف
عليها.

عندما اخترت مرحلة من تاريخ العراق اردت ان
اطل، واجعل القراء يطلون أيضاً، ويعين مدقة على
منطقة جغرافية، وعلى بشر حقيقيين... اردت
التعرف على الوقائع الأساسية.

لم أشأ ان أؤرخ في «أرض السواد» لداوود باشا إلا

أكثر تقدما لمناهضة كل ما يقف في وجه الانسان او يحد من انطلاقته، فإذا تقاطعت مع مرحلة راهنة، فإنها تحاول أن تتطلع الى الماضي وإلى المستقبل بنظرة جديدة.

▲ كان من المفترض ان تكتب هذه الرواية بمشاركة الراحل جبرا ابراهيم جبرا، هل هذا صحيح. وهل أغرتك تجربة «عالم بلا خرائط» كما تكرها في عمل جديد، الى هذا الحد درجة التناغم بينك وبين جبرا؟

▼ تجربة «عالم بلا خرائط» مرهقة بلا شك، وقد كانت استثناء ويبدو لي ان من الصعوبة تكرارها. هذا أولا، أما الشيء الآخر فإن طبيعة العلاقة بيني وبين جبرا كانت من المتانة والفهم المشترك وايضا من التحام التجارب بحيث يمكن نظريا ان يفكر الانسان في تكرارها.

من جانب آخر، ربما أفادتنا الظروف المتشابهة بيني وبين جبرا باعتبارنا وفدنا على

العراق في سن متأخرة نسبيا، واستطعنا كما يحصل دائما، ان نرى أشياء قد لا يستطيع القريب منها رؤيتها، الامر الذي يمكن من يراقب ويتابع من اكتشافها، وتحديد اهميتها، خلافا لمن يعيشها كل ساعة وكل يوم، وهذا ربما يشكل نظرة جديدة واضافية في قراءة مجتمع، او مرحلة تاريخية معينة.

يقول «همنجواي» انه كان عندما يريد الكتابة عن امريكا يذهب الى اوروبا لكي يرى المشهد من بعيد كاملا وكليا، ولاننا «جبرا وانا» فكرنا اكثر من مرة ان نكتب عن العراق، فقد كان من الممكن ان نتشابه النظرة، وربما المعالجة، اما المرحوم جبرا وقد غاب، فقد انبت عنه في محاولة تقديم لوحة عن

التدخل، وعدم الرغبة في وجود الاجنبي، ومقاومة الاملاء والقرض، وأيضا معرفة ناس القاع، والعواطف التي تحركهم، والاحلام التي تموج في صدورهم، وإبراز الرغبة في حياة انسانية بسيطة وشريفة في آن، اما ان تكون هذه الرواية مرتبطة بفترة زمنية محددة، او اعتبارها مرافعة تملئها ظروف طارئة، فإن ذلك مصادرة على المطلوب، او اختصار الوقائع بجزيئات تحاول الرواية، اية رواية، تجنبها.

لا شك ان معاناة العراق في المرحلة الحالية تحرك حتى الصخر، وتولد احتجاجا عميقا ضد هذه

المعاناة التي بالإضافة الى قسوتها وظلمها، فإنها تعطي فكرة عن العصر الاسود الذي نعيش فيه، حيث تتحكم القوى العمياء، وتحاول فرض هيمنتها، وتملي على الآخرين ارادة غاشمة، وتحاول الغاء كل حق انساني في الحرية والسيادة.

هذه الحقيقة يجب ان تدان، وان تكشف، وقد تستطيع وسائل التعبير، وخاصة المباشرة منها، ان تتناول مثل هذه الموضوعات، وان توفيقها حقها.

هدف الرواية، رغم انه يتضمن شيئا من هذا، الا انه لا يكتفي به، ولا يقتصر عليه، وهكذا اجد ان «أرض السواد» تحاول اكتشاف الجانبات المضيء، والعصب القوي، والوقائع التي تحرك، وايضا تعبّر عن ارادة وحلم ورغبة، وتتناول القضايا التي تسيء للانسان، وتحاول ان تحد من انطلاقته، وان ترغمه على ما لا يريد.

«أرض السواد» تأمل في التاريخ والانسان والعلاقات غير المتكافئة ومساهمة في خلق وعي

أثبتت عن جبرا

في كتابة

«أرض السواد»

العراق تكون موازية لما يعرفه وعاشه العراقيون. وإذا استطاع جيرا ان يقدم شهادة اعتز بها حول «مدن الملح» فاضن انه لن يكون الا راضيا عن محاولة الاجتهاد التي قدمتها عن مجتمع يعرفه جيدا، وقد عاش الجزء الاكبر من حياته فيه، ويعرف التفاصيل والمناخات التي حاولت الاقتراب منها.

▲ «مدن الملح» جاءت في خمسة أجزاء و«أرض السواد» في ثلاثة، الا ترى ان مواصلتك كتابة رواياتك بألآف الصفحات يتعارض مع ايقاع القراء الذين يفضلون قراءة الاعمال الروائية ذات الصفحات القليلة او المتوسطة العدد؟

▼ هناك موضوعات كبيرة ومتشعبة لا بد من اعطائها ما تستحق من الاهتمام وحتى التفاصيل، وهذا ما دعا الى ان تكون «مدن الملح» ثم «أرض السواد» بهذه الحجم، صحيح ان ايقاع العصر في المرحلة التي نعيش فيها اصبح اكثر سرعة، واكثر تطلبا لكن هناك أعمالا على المستويات كافة تقتضي المعالجة الدقيقة والكاملة، نرى ذلك في اعمال جواد علي، علي الوردي، عبدالوهاب المسيري، وحسن حنفي وآخرين كثيرين، ورغم كبر حجم هذه الاعمال الا انها تلقى من الاهتمام الكثير، لانها اعادة قراءة المرحلة بعين مدقة فاحصة، ومحاولة تقديم كتلة من التفاصيل، والتي هي بمثابة اعادة قراءة للمجتمع من كل وجوها.

الرواية اليوم تعتبر رأس حرية تتناول المشاكل الكبيرة والساخنة، وهذا يقتضى ان تبذل جهود كبيرة وبأشكال متعددة من اجل معرفة الجذور الحقيقية للمشاكل والهموم التي تعاني منها، ولان الرواية نذرت نفسها لهذه المهمة، فقد اصبحت مطالبة ان تنزل الى أعماق المجتمع، وخاصة الى

القاع من اجل قراءة جديدة وجادة، لان الكثير مما يكتب ويقال لا يعدو ان يكون محاولات تمويه وتزيير للحقائق.

اعترف بأن التعامل مع الرواية مهمة كبيرة، لكن مع ذلك احس ان الكثيرين يكتشفون في الرواية أشياء أساسية، ويتعرفون بعمق على واقع، رغم قربه، الا ان اجزاء كثيرة منه مجهولة او مغيبة.

والرواية الكبيرة، لانها تستند الى بنية فنية محكمة فانها بمقدار ما تعرف، فانها تمتع وتخلق اسئلة، وتولد انفعالات، الامر الذي يجعل التعامل معها ممكنا وفي أحيان كثيرة مرغوبا.

ولقد لاحظت أن «مدن الملح» رغم حجمها الكبير فلم يكن هناك أي تردد في التعامل معها، واكتشف الكثيرون من خلالها عالما كان مجهولا الى حد كبير، وبالتالي خلق معرفة، الكثيرون في حاجة اليها.

حتى في اوربا نجد ان الرواية الكبيرة مازال تحتل مساحة كبيرة، وتلعب دورا مهما ورغم الادعاء بأن ايقاع العصر قد تغير، فأننا نجد ان مثل هذه الروايات مازال تلعب دورا أساسيا.

ورغم وسائل التعبير الجديدة، وخاصة المرئية، فان الكثيرين مايزالون يقبلون على الرواية بغض النظر عن حجمها، ان الحجم عامل ثانوي في التعامل مع الرواية، وكثيرا ما سمعت من يطالب بجزء سادس لـ«مدن الملح» مثلا، او ان آخرين يشعرون بنوع من الغبن، لان الرواية انتهت، وعليه، فان الموضوع هو الذي يحدد الحجم، وهو الذي يحدد علاقة القارئ بالعمل الذي يقرأه.

ولان وسائل التعبير متعددة، فمازال هناك فرصة لان يختار القارئ ما يعتبره أكثر تلبية لمزاجه، وبالتالي تكون هناك حالة من التفاعل والتكامل

بين هذه الوسائل.

▲ إذن، هل يمكن وصف مشروعك الروائي في خماسية «مدن الملح» وثلاثية «أرض السواد» بأنه بمثابة إعادة اعتبار للرواية الملحمية؟

مسألة الملحمية في الرواية تتحدد بطبيعة الرواية أكثر مما تتحدد بحجمها، ولا شك في أن الفكر الملحمي حالة متقدمة وقادرة على الاتصال، ويمكن أن تلعب دوراً أساسياً خاصة وإن في تاريخ منطقتنا من الملاحم الكثير.

اعتبر أن كل نمط من أنماط الرواية يشكل إضافة مهمة للرواية، وعليه فإن تحديد الصفات يأتي لاحقاً، ويمكن أن يجري التصنيف مستقبلاً من قبل النقاد ومؤرخي الفن.

وعندما يكتب الروائي عملاً يحاول قدر الامكان ان يبذل اكبر جهد من أجل اعطائه ملامح تميزه عن غيره، وبالتالي يعطيه حدوداً تمكن في النتيجة من وضعه في خانة معينة.

▲ حملت رواياتك منذ البدء ملامح أولى لمشروع تنويري كبير وطموح، هل مرد ذلك الى هجسك الدائم بدور الادب ووظيفته؟

▼ قضية التنوير كانت وما تزال هاجساً كبيراً بالنسبة للمثقفين، بغض النظر عن وسيلة التعبير التي يعتمدونها من أجل إيصال الأفكار والأحلام، وبلورة رأي عام، ومواقف حول قضايا أساسية، ويمكن أن تقود من خلال التراكم إلى تركيز الفكر والأدب حول قضايا معينة.

وحين اعتمدت الرواية وسيلة للتعبير لم يكن هذا الهاجس غائبا عني، وبالتالي حاولت قدر الامكان التقاط القضايا والهوامد الأكثر إلحاحاً، وبأسلوب روائي يعتبر الجانب الفني أساسياً في تقديم صيغة روائية، بمقدار ما تحمل من هموم فإنها تحرص بالقدر نفسه ان تقدم صيغة فنية لما يراود التعبير عنه، ولذلك حاولت قدر الامكان ان أقدم رواية

مكتملة من الناحية الفنية، تتناول القضايا الأكثر أهمية وإلحاحاً، فكان موضوع السجن السياسي، وموضوع تأثير النفط على المنطقة، ومواضيع مثل العقلانية وقراءة المجتمع قراءة موضوعية ووضع أولويات لما اعتبره أكثر ضرورة.

إن الرواية الجيدة هي لبنة في مسار التنوير والتراكم من أجل خلق وعي أكثر تقدماً، وحين يتراكم هذا الوعي ويتراكم مع حساسية فنية يمكن أن يساهم في خلق المواطن الأكثر معرفة، والأكثر حساسية في التعامل مع المشاكل المطروحة.

إن قضايا التنوير، وما يسمى النهضة والحداثة مطروحة على الفكر العربي، وعلى المجتمع العربي منذ القرن التاسع عشر، ولقد ساهم المبدعون، على تعدد وسائل التعبير، في تناول القضايا الساخنة، وفي رسم ملامح المشروع التنويري الذي يمكن أن يساهم في إقامة الصلة بين العرب والزمن الذي نعيش فيه.

كانت محاولات الرواد في مصر وبلاد الشام وغيرها ذات اسهام في لفت النظر، وتقوية البصر والبصيرة من أجل الوصول الى روح العصر والاتحام مع القضايا التي يمكن ان تمهد الطريق الى المستقبل.

كانت محاولات محمد عبده، والافغاني وشميل الهياضي وآخرين كثيرين محاولات رائدة، وإن كانت فشلت أو توقفت في فترات معينة، مما يجعل مهمة الاجيال اللاحقة منصبة على الاتصال بروح الافكار التي طرحها الرواد وايضا تناول القضايا التي جددت بعد غيابهم.

وهكذا نرى ان الصحافة والمسرح والرواية والكتابة الفكرية تهدف الى تحريك هذا المستنقع، وإلى خلق الاهتمام بالأمور الأساسية ومعاودة الاتصال بروح التنوير.



ممدوح عدوان

يفرد أوراقه كاملة..
قبل أن يفقه دحكنا..
أنا في عمر يستمتع
فيه المرء بالحديث عنه
«عصره الذهبي»!!

أجرى الحوار: علي ديوب

منذ عام النكسة وممدوح عدوان يكتب الشعر. بلا انقطاع. ومن غير أن يوقف نتاجه لهذا الفن، لقد كتب المسرحيات- تأليفاً واقتباساً- والمقالات الصحفية. والنقد الأدبي- ولعله شغل الصف الأول في هذين الفنين، طوال عقد السبعينات. كما كتب السيناريو والأغنيات. لأفلام سينمائية.. ليحرب (٩) الرواية، في آخر مشاريعه (صدرت له رواية حديثاً، عن دار الرمس، بعنوان أعدائي- ترصد. من النافذة الخلفية للقرن العشرين. أحوال البلاد والعباد، أواخر العهد التركي). وحيث يعمل مدرسا. في المعهد العالي للفنون المسرحية. تداولنا هذا الصوار:

مسرحية وأقدمها بنفسه: إلى الآن هذه الرغبة مخترنة في. وقد صرفت في اتجاهين: الأول لقاء الشعر، والثاني رسم الشخصيات بشكل جيد في الدراما. سواء كانت الدراما مسرحية، أو تلفزيونية. وأخيرا روائية. وأنا أكتب أحسن دائما، أنني أمثل الأدوار كلها، بما فيها الأدوار النسائية: أما عن تنوع وغزارة المشاريع والتجارب، فباختصار: أحسن أنني ابن هذا العالم: وأريد أن أتدخل في كل ما فيه، لذلك أنا أشتبك مع العالم يوميا. وأأخذ هذا صيفا متعددة.. أحيانا أعانقه، أحيانا أشتبه، أحيانا أضربه بالحجارة.. وبالتالي أحيانا أكتب المسرح وأحيانا الشعر وأحيانا الصحافة: فهي رغبة في التفاعل مع العالم.

▲ ألا يحدث لديك هذا التوزع بين فنون الكتابة نوعا من

▲ ممدوح عدوان مجرب مجتهد في شتى فنون الكتابة. كان ذلك بتأثير المشاريع الفكرية الكلية: أم نتيجة صراع مع خارج شديد التعقيد والغرابة؟ أم هو مجرد دوران طاقات يشده في كل اتجاه: سيما وأن حب النجومية راودك لأن تخوض تجربة التمثيل؟

▼ أبداً من النهاية: لم أحب التمثيل بسبب النجومية، بقدر ما أحببت التمثيل كأول نشاط مارسه في حياتي، خارج نشاط تلميذ في المدرسة. منذ عام ١٩٥٨ قمت بدراسة التمثيل بالمراسلة. في (٥٩-٦٠) كنت أقدم مسرحياتي في مصيف (بلدي)، في أعياد الوحدة، كنت أكتب نصوصا

* كانت من سوريا

الغصام في التعبير عن التجربة، بدلا من تشكيل رؤية مركزة عن العالم بواسطة جنس فني واحد؟ أم أنك تشفق على هذا النوع الذي يطبع الوجود، من رؤية واحدة؟

▼ أنا أعتقد أن كل كاتب يكتب بنسبة ٧٠٪ عن نفسه، و٣٠٪ بأفكاره. وبالتالي كل كاتب- اعترف بذلك أم لم اعترف- يحتوي في داخله على كل الأنماط التي يكتب عنها، إذا كان كاتباً جيداً. وأنا أعتقد أن في داخل شكسبير يوجد شايولوك كما يوجد هاملت، ويوجد روميو، وتوجد جوليت؛ وبالإضافة إلى ما كان بمقدوره الكتابة عنهم.

الكاتب يكتب عوالم متعددة، هي عالمة هو؛ طبعاً هي قدرة استثنائية على الكشف الداخلي. ليس غنى استثنائية، لأن كل إنسان لديه القدرة على تأمل داخله بطريقة خاصة في الفن. بينما المفكر أو الفيلسوف يتأمل داخله بطريقة مختلفة. والفنان يتأمل داخله فيكشف هذا العالم المليء بالرغبات والنزوات. وأنا عندما أكتب عن الله، فإن في أعماقي يوجد لص. وعندما أكتب عن الخيانة يوجد في أعماقي خائن. وعندما أكتب عن الفداء، أيضاً يوجد في أعماقي فدائي، وأنا أكتب أحاسيس المرأة جنسياً مع أنني سوي من هذه الناحية. الخ.

▲ ماذا تعني بسوي؟

▼ كلامي يعني إمكانيةني أن أكتب عن أحاسيس المرأة الجنسية- مثلاً- وأنا رجل سوي في حياتي الجنسية؛ أي أنه لا يوجد عندي شذو. كيف؟ بالتماهي مع الأحاسيس الجنسية للمرأة؟ بالمطالعة؟ أم بالسؤال والقيام بعمل استعارة مع النساء؟ قد يفيد كل ذلك؛ ولكن يجب أن أبحث عن المرأة في داخلي- المرأة التي أحتاجها في الكتابة.

▲ هذه النسبة التي قورتها في كتابة الكاتب عن نفسه وكتابته يفكر، هل عنيت بها فصلاً بين الوعي الذاتي والوعي المضاف؟

▼ لا. ولكن أحياناً تتأمل موضوعاً ما، فإذا كنت مفكراً كتبت أفكاراً فقط، أما إذا كنت فناناً فستكتبه من خلال شخصيات أو عواطف- شعراً كانت، أم أنفعالات، أم مسرحاً. وأنت تكون كاتباً ماهراً بقدر ما تستطيع إخفاء نفسك في النص. بحيث لا تبدو أنك تتدخل. ولكذلك، في حقيقة الأمر، تكتب هذا العمل لأنك موافق في الأصل. وتريد لهذا العمل أن يخدم هذا الموقف، ولكن بطريقة كفن، وليس كمقالة فكرية أو كبحث اجتماعي أو خطاب أيديولوجي.

▲ هناك سخرية حادة، قاضحة، مازحة، وسوداء في شتى نتاجاته الفنية. هل تفضل لو كنت جربت السخرية الحنونة أو التهكمية، أو غير ذلك من صنوف السخرية؟

▼ ربما، لو لم أكن عصيباً- أكثر مما يتطلب الأمر- كنت كتبت بسخرية أفضل من التي كتبت، وكل الذين يعرفونني يتساءلون عن الفارق بين المرح والسخرية والذكاء في الإيجابية وردود الأفعال الحاضرة في حياتي، وبين ما هو أدنى من ذلك في كتاباتي؛ وهذا صحيح. ربما لأنني أتناول الكتابة بعصبية، والعصبية لا تعطيني الفرصة لأن استرخي مع خيبي، وبالتالي يظهر الخبث في الموضوع وليس في التفاصيل، أتمنى لو أنني أقل عصبية، لأكون أكثر خبثاً!

▲ إذن هل تفكر اليوم- وأنت على مسافة مناسبة من نتاجاتك الأولى- بنقلة جديدة؟ ومن أي نوع؟

▼ أنا، مثل أي فنان آخر، مشغول بنقلة فنية أجدها فيها نفسي، وأجد نتاجاتي لأنني أنا أيضاً أتجد. ولأن هذا العالم الذي نعيشه يتجدد. وبالتالي أنت تبحث، دائماً، لتكون ردود أفعالك مناسبة لما يعطيك. وعندما أعود بالنظر إلى نتاجي السابق أشعر أنني، الآن، أفقد لأمرين أولاً الرومانسية، وهذا أتوهم إمكانية استعادته. وثانياً الطفولة، التي يفقدنا أي شخص بعد الخمسين من عمره، هذه نوستالوجيا الطفولة المفقودة، واستعادتها- أي الرغبة في العودة إلى مرحلة الشيطنة والرؤية البكر للعالم- تمثل حاجة عند الإنسان، هناك فنانون قادرين على أن يظل في عيونهم طفل يرى العالم.

▲ هذا الحنين للطفولة أفهمه أنه ليس لمرحلة عمرية، بل إلى نوع من الرؤية الحرة، غير المملزمة بما هو خارجها، أي غير المسؤولة أيضاً- هل توافقني؟

▼ لا شك أن أحد العوامل التي منعت الطفل الذي في أعماقنا من الاستمرار هو أننا اضطررنا أن نكبر، بشكل قسري. ونشده ليحي أشياء لا يجوز أن يعيها؛ ولكنه مضطر لذلك، لكي يخلق بالحياة القائمة، لكي ينسجم مع أدوات القمع من حوله: قمع الأسرة، قمع المجتمع، قمع الأخلاق والعادات، قمع الدولة، ومتطلبات البناء، و... هناك مليون جيفة من القمع التي تجبر الطفل على أن يكبر بشكل قسري، ويصبح طفلاً غير سوي- مثل الخضراوات التي يحرقونها بالهرمونات. تصور، مثلاً، أنك تلزم طفلاً، عمره ثمانين أو

تسع سنوات، أن يتعلم كيف يحلق ذقنه!

▲ بين لغتنا الحية، في التواصل الكلامي، وبين اللغة التي نكتبها، وهي أقرب إلى اللغة الميتة، من شدة وطأتنا عليها، وكثرة الشد يريخ - كما يقول المثل - ثمة سر؛ أين يكمن، بأريك؟ هل هو في توافنا الشفوي؟

▼ أعتقد أنني، في كتابتي الصحفية والدرامية، أكتب بالسهولة التي أتحدث بها، وبالتالي يخيّل، لبعض القراء، أنها سطحية. وأنه يمكنه كتابة مثلاً: هي نوع من السهل الممتنع. لا يوجد فيها تعال، أو فذلّة، أو تهافت على القارئ. ومن هنا يأتي إحساس القارئ بإمكانية مقارنتها بحديثه اليومي.

الشعر - وربما لأنه حوار مع الذات، وليس بين أشخاص مفترضين - تصبح صيفته أكثر خوفاً، وتعكس في النفس إحساس الدخول في بيت مغم. أنت تلمس، كل خطوة، بحذر لتحتمي نفسك، هذا ما يحدث لك حين تدخل إلى اعمالك، في المكتبة الشعرية، ومن هنا يصبح الشعر، بلفظه الخكرة، أقل سلاسة.

▲ هذه العتمة، هل هي المسؤولة عن «الصناعة الشعرية»؟ أم أن هذه الأخيرة وليدة نمط من التشفير الشعري، الذي دفع بأصوات إبداعية جديدة لاطلاق صرخة «الشعر ضد الشعر» أو دعوة موت الشعر، أو لغة السام من اللغة، نحو وضوح يأخذ قوامه من اللغة اليومية، بتنافرتها، وعيشتها؟

▼ أعتقد أنه ليس هنالك فن ليس فيه صناعة، والفن هو صناعة مثقفة، إلى درجة تبدو أنها عفوية، أنه أشبه بمنحوتة يعالجها الفنان بالازميل، ويقدمها لك، وأثر فيها لضربة

ازميل واحدة: كل فن هو صناعة، حتى ما يبدو منه سلساً ويومياً. وإن ما يميز مادة الحديث اليومي، في الجريدة، عن مادة الحديث اليومي الفعلية القائمة بين جارة وجاراتها؟ أو في الحانوت، بين بائع وزبون؟ نحن، حتى حين نلجأ إلى هذا الواقع، نلجأ إليه عبر انتقائية خاصة، من خلال عين الفنان، والفنان هو الذي ينتقي ما يبدو أنه يومي ويحيله إلى فن هناك مقولة لـ (اميلي ديكنسون) تقول أن الفنان هو الذي يلتقط الممسحة، التي في الطريق، ينفضها ويلصقها على الجدار، فتصبح لوحة!

▲ أصبحت الغانية في الشعر، وتعييننا الشعر الموجه،

الملتزم بخدمة قضية ما، مثار انتقاد حاد من دعاة تنظيف الشعر من الإيديولوجيا والمنبرية... الخ؛ هل أنت مع الشعر خالصاً لوجه الشعر؟

▼ هذا الموضوع جرت مناقشته كثيراً. ولا استطع أن أضيف عليه الكثير، ولكن سأوضح موقفي منه: المنبرية، بمعنى الخطابية ذات الذبرة العالية، التي تصلح للمناسبات وللتظاهرات، هذه تقتل الشعر والشاعر، وهي ليست شعراً؛ ولكن عكسها ليس صحيحاً، بمعنى أن محاولة تجاهل القارئ ليست فناً راقياً، بالضرورة

هذه المحاولة تحمل موقفاً سخيلاً ومفتعلاً، ليس هناك من يكتب الا ويتصور القارئ في ذهنه. ولولا ذلك لما نقل ما في ذهنه إلى الورق. الحياة مليئة بأناس يفكرون، في الطريق، بأشياء كثيرة، ويشربون في المقهى بأشياء كثيرة؛ ولا يكتبونها؛ وحده الكاتب يفعل ذلك، وعندما ينقلها إلى الورق معنى ذلك أنه أراد تثبيتها لكي يراها الآخر (القارئ). إذن توجد رغبة في التواصل والتوصيل، لا بد منها، وهناك دعوة واسعة - بحجة الحداثة - تصور الشعر بأنه «هو ما لا يصل»، «هو الذي لا يبحث عن قارئ»، أو «لا يحتاج إلى جمهور...» وهذا غير صحيح؛ ولكن نقصد الجمهور هو الافتعال، وهو الخطابية.

▲ في هذا السياق، هل توافق الفاعلين بصلاحيه الشعر للقراءة، فحسب، دون الالتقاء؟

▼ هذا الاعتقاد اجتهد آخر، لا بد من التوقف عنده، وتأمله، وليس قبوله كما هو.

قبل كل شيء يجب أن نتأمل في أن الدخول من ابواب حضارية جديدة يؤثر على أنماط ثقافية، ووسائل تعبير سائدة؛ يعني لما كانت الناس في مرحلة الثقافة الشفوية، كان لديها موصافات خاصة للخطاب. واختلفت هذه لما صار هناك كتابة. ما عادت هناك حاجة لأن تكون أمامي، لكي ألقى خطابي وتسمعي، صار من الممكن أن أكتبه لك وتقرأه متى شئت ويحيادية، أي بمعزل عني أنا. حماسي وحرارتي صار يلزم أن ينتقل إليك عبر الكلام، وليس عبر صوتي. اكتشاف الكتابة أحدث تغييراً بلهجة الخطاب. اكتشاف الطباعة أحدث نقلة حضارية أخرى، أبجد الرواية، الطباعة ارتبط ظهورها بالرواية. صار بوسعك أن تأخذ قصة وتقرأها في بيتك، لوحدك. لست بحاجة لشاعر يقرأ لك. ولست بحاجة إلى أسمية، ولا عازفين. أصبح هناك

ذاتية، الطباعة صنعت التوزيع الواسع، وعملت الصحافة، أيضاً لولا الطباعة لا توجد صحافة- والصحافة نوع جديد في الكتابة. والآن دخل التلفزيون، دخلت ثقافة بصرية مختلفة، ودخل أيضاً الكمبيوتر والانترنت نحن لم نتفاعل، بعد، مع هذه المعطيات الحضارية بشكل جيد وكاف، لكي تؤثر على أنماط كتابتنا؛ لكن يجب أن نتوقع أنها ستؤثر ذات يوم.

في تقديمي لكتاب «هيثم حقي» حول السينما، كتبت عن اشكاليتنا مع الثقافة البصرية التي هي مرتبطة بالتلفزيون والسينما.

والآن، لاشك ان البحث عن ايقاعات جديدة- التي هي مفتاح الحدأة العربية- وللخروج على العود الشعري التقليدي المؤلف: هذا البحث كان له مبرراته الحضارية الأخلاقية والسياسية والاجتماعية. لكن له مبرراته التكنولوجية، أيضاً، أعني: ما عاد بإمكانك أن تنظم شعرك على ايقاعات الجمال، صار هناك ايقاع للحياة مختلف، وبالتالي صار مبرراً لك أن تبحث عن ايقاع مختلف لقصيدتك.

هذا أوصل، في النهاية، الى مقولة «الغاء الايقاع الخارجي والبحث عن الايقاع الداخلي». وهو ما اتخذ شكل قصيدة النثر، التي راحت تتعامل مع الايقاع الداخلي، ولغت الايقاع الخارجي، هذا مبرر، لكنه غير متقن دائماً، والذي يتقن ذلك «شابو» (يلوح بيده ممثلاً حركة رفع القبة عن الرأس- تعبيراً عن الاحترام). البعد عن الايقاع أدنى، طبعاً، الى البعد عن الالتقاء. لكن أنا اعتقد انه حتى قصائد النثر الجيدة يمكن القارئها بشكل جيد، ومؤثر، وجميل. ويمكن ان تلحن وتغني، وهناك تجارب كثيرة في هذا النوع.

قد يكون من الموصافات، التي سنصل اليها، ان هذه الفردية التي بدأت مع الطباعة، والتي غناها التلفزيون والكمبيوتر (رشينا فشيئا صار الانسان يجلس مع نفسه، لم يعد ينهب الى السينما، وبدلاً منها اكتفى بالفيديو). ان هذه الفردية ستصل بالانسان الى القراءة الصامتة- حتى ينسجم مع فرديته هذه، ومع معطيات العصر.

■ هذا التوصيف، يشي بتبخيس ما آلت اليه حياة الانسان المعاصر، يغفل قيمة الفردية ومنعكساتها على الانسان الفرد، والتي من أهمها الرؤية الذاتية، المتخففة من وطأة النيابة عنه، والوصالية عليه»

▼ هذا موضوع آخر، يمكن مناقشته لاحقاً؛ دعنا في السباق.

▲ الشعر محطة يعود اليها «مدوح عدوان»، بعد كل جولة له في ميدان الكتابة بفنونها المختلفة، هل أنت اليوم في اجازة، أم في مراجعة مع الذات؟

▼ ما زلت أكتب الشعر، ولكن، مثلما يقول لك الناشرون ان الشعر ليس له سوق؛ أنت أيضاً لم تعد تعرف أين ستنشر قصيدتك. صحيح ان المجلات كثيرة؛ ولكن بمقدار ما نتاح أمامك فرص كثيرة للنشر فانك تضعيف فرصة التلاقي مع القارئ، الذي لم يعد يعرف أين ينشر شعر شاعره. ولأنه غير قادر على الجري خلفه، لمعرفة المكان الذي ينشر فيه؛ يخيل له ان الشاعرة قد توقف عن الكتابة.

▲ ثمة تراجع للشعر، حدث بصورة مفاجئة وسريعة- كما يرى بعض المتابعين- خلال نحو عقد من السنين؛ كيف تفسر ذلك؟

▼ باختصار: الشعر كان في أزمة على مر العصور، كل عصر من الشعر شهد أزمة صلة بينه وبين الناس، اعتقد انه لم يكن للشعر جماهيرية في أيام البحري ورائي القيس والمتنبي، أكثر مما له اليوم، ولكن تاريخ الشعر وصل اليها كمادة ثقافية، نقرأها ونتخيل ان شعر المتنبي، في عصره، كان حديث الناس- أنا أعتقد ان جمهوره الشعري لم يكن يتجاوز المثني شخص، من الناطقين بالعربية. هناك وهم أن لشعره كل هذه القيمة الجماهيرية التي وصلتنا. كان المتنبي يقرأ شعره في بلاط سيف الدولة، حيث يوجد هناك من يحفظه وينقله.

■ وماذا، إذن، عن مقولة «الشعر ديوان العرب» وحكاية ان اهم حدث في حياة القبيلة العربية هو ولادة شاعر؟

▼ سأصل الى هذه النقطة/ اليوم: الآن: أزمة الشعر اليوم، هي نفسها في كل عصر وهي دائماً تولد لدينا إحساساً بأن الشعر سيموت، وهو على وشك الانقراض، ان من يرجع تاريخ الشعر في القرون الثلاثة الأخيرة، وعلى مستوى العالم بكامله، يرى الحالة نفسها، يعني: «يودليس» أو «رامبو» لم يطبع من ديوان كل منهما سوى مائة نسخة! قمت مؤخراً، بترجمة كتاب لـ«اوكتافيو باث»، عنوانه «الشعر ونهاية القرن»، فيه فصل كامل عن هذا الموضوع، يبين ان كبار الشعراء، الذين نولهم كبير اهتماما (يجب ان نستثني

للقبيلة، أو للوطن أو للأمة. وسائل الاعلام حملت هذا التخصص، والتاريخ صار اختصاصات وعلموا، وهكذا بدأت مهمات الشعر تنحصر. الى ان يزداد تفرغا لجمالياته. وبالتالي يبدو اليوم وكأن الناس لم يعد لهم مع الشعر علاقة، الا المهتم منهم بالجمال.

- اذا كان الامر كذلك، فما تفسيرك لهذا التساق على اصدار المجموعات الشعرية؟ فحتى الناجح في تخصصه (طبيب، مهندس...) لا يرتاح الا اذا اصدر مجموعة شعرية؛ حتى لو لم تجد من يقرأها!

= يبدو أن هناك «بريستيج» اجتماعي، يجد الشخص نفسه مدفوعا لأن يكون له كتاب باسمه، هذا نوع من التفاحر الطبقي، لطبقة أحييت ان تتميز او لأناس أحبوا الظهور. لكن يجوز - في المقابل - ان تجد مهندسا تعود قراءة الشعر طوال حياته، الى جانب مهنته، معنى ذلك ان العواطف البشرية لا تزال موجودة، عند العلماء وعند الزبائن، وعند الصحفيين، وعند السياسيين: أنا- مثلا- لا اثق بأي سياسي لا يقرأ الشعر لأنه لا يتعامل مع النفس البشرية..

- ذكرتي بقول للفرازي، معناه ان النفس التي لا تتذوق الموسيقى لا نفع منها. أو أنها نفس فاسدة.

= الفن اجمالا- والموسيقى نوع منه- حاجة روحية لا غنى للبشر عنها.

▲ اين تشعر بالرضا أكثر حين تلقت الى جيلكم، وجيل من سبقوكم، أم حين تنظر الى هذا الجيل الذي يرسم ملامحه بتلوينات مختلفة؛ وبخاصة منها تلك التي يطلق عليها أصحباها اسم «الحساسية الجديدة»؟

▼ أنا الآن في عمر يستمتع فيه المرء بالحديث عن «عصره الذهبي» (يضحك)؛ مثل كل الآباء، مثل كل الاجداد. لكن- بشيء من الحيادية- أعتقد انه كان هناك عشرات الآلاف من الشعراء يكتبون شعرا، وخلال عشر الى خمس عشرة سنة، تمت غزيلة طبعية- الحياة قامت بها: رمت بقسم كبير مما كتب، وصرفت قسما كبيرا من الكتاب الى هومر ومشغل أخرى، يفتقونها أكثر. هذا كان في مرحلة الدراسة الجامعية شاعرا، فانتهى الى محام، وآخر مثله، صار طبيبا. وثالث «كندرجي»... إلخ، ولكن هذه الغزيلة الطبيعية، التي انتجتها شؤون الحياة ومهن البشر، ترافقت مع «غزيلة نقدية». أيضا فاذن رمي بكل ما كتب من شعر جانبها، الى

تلة من الأسماء التي تقف خلف شهرتها أسباب لا علاقة لها بالشعر- كالأحزاب مثلا، لم يطبع واحد منهم أكثر من مائة نسخة للدويان، بالمتوسط- كما هو الحال اليوم.

لكن لا شك انه في العشرين سنة الأخيرة ظهر عامل جديد من عوامل أزمة الشعر، وهو رداءة ما يكتب- بحجة التجريب. وأنا اعتقد ان هذه ظاهرة ليست خطيرة كثيرا. هناك أسباب، لم تكن من قبل، فتحت بابا واسعا للرداءة. منها تعدد وسائل النشر، تعدد المنابر المتوافرة للنشر، سهولة ان يطبع الشخص على حسابه الخاص. مع انه لا توجد دار تشجع لطباعة الشعر؛ وهذا اعتراف بأزمة الشعر الحقيقية؛ لكنني اعتقد انه، بعد عشر سنوات، سوف نشهد غزيلة للفتايات الشعرية. والزمن كليل بهذه الغزيلة. نمو الوعي الثقافي، نمو الحاسة النقدية العامة لن يبقيا من هذه الآلاف المؤلفة، من الاسماء التي تكتب الشعر، اكثر من بضعة اسماء.

▲ الى أي حد أنت متفائل بالذائفة النقدية «العامة»، التي نتحدث عنها؟

▼ هناك ذائفة عامة تنمو مع الزمن، هذا مؤكد، ولكن ليس بالضرورة عندما نقول ذائفة عامة- في سوريا مثلا- ان يكون عدد اصحابها بالمالايين، لا فمثلا، عندما نقول ان لادونيس جمهوره، في الوقت الذي لا يتجاوز فيه عدد من يحضر امسية شعرية له- الف شخص في عاصمة عدد سكانها بالمالايين، ماذا تعني بذلك؟ تعني ان كلمة الجمهور الشعري لا تحمل معنى الكم الهائل، كنسبة، وإنما تعني الجمهور صاحب الذائفة الشعرية.

▲ كيف تنظر الى تأثير وسائل الاتصال الحديثة على تكوين هذه الذائفة الشعرية العامة؟

▼ هذه هي النقطة التي كنت اود الحديث عنها، عندما نتحدث عن مقولة «الشعر ديوان العرب» فالمقصود أن الشعر كان يقوم بوظائف متعددة في حياة القبيلة العربية- في الماضي. اذ يصح القول: الشعر والمادة الشعرية الثقافية، او الشعر والمادة الغنائية، الشعر والمادة الاخبارية، او المادة التاريخية... إلخ. يعني الشعر هو مستند القبيلة، أي سلاح بيد القبيلة، أما الآن، فالعصر يقرن، بالتدريج، تخصصات تلغي حاجة الشعر للوظائف هذه.. أي ان الشعر لم يعد بحاجة لان يكون وسيلة اعلام او تاريخا

النزوع، هل هو نتيجة لنمط حياة- سواء أكان مختاراً، أو مفروضاً وهل التعددية- إذا ما استطعنا إليها سبيلاً- تنقذنا من هذا المرض؟

= هذا يجربنا للكلام في الايديولوجيا، وأنا لا أتقن الكلام فيها. أنا أتقن الحديث بزاوية معينة، لها علاقة بعلم النفس أنا أظن أن مركب النقص يترك، في نفس المصاب به، خوفاً من الآخرين أن يكشفوا حقيقة- مثل واحد يخاف أن يراه الناس انه ذاهب الى المرحاض (مع أن كل الناس تفعل هذا): لكيلا يكتشفوا انه «إنسان عادي»، هذا المركب يتركه في خوف دائم من الآخر: فيلغي كل من قبله، لكي يكون منفرداً في عصره، ويلغي الحاجة لمن بعده، لأنه هو «الشرط اللازم والكافي» للتاريخ.

هذا الرجل المصاب بمركب النقص، يداري نفسه بقناع مركب عظيمة- وهذا الأخير تجل مقرون بمركب النقص، عادة، وكلما ازداد مركب النقص لديه ازداد تأليها لنفسه. مثل واحد خجول جداً، يدفعه خجله البالغ لأن يتصرف بوقاحة!

آخر كتاب قرأته، عن سيلفادور دالي- الذي يعتبر أكبر استعراضي- يظهر انه خجول جداً، وكان يخاف من أن يقيم تجارب عاطفية مع النساء، لئلا يكتشف انه ليس فحلاً كبيراً!

- مقارنتك للاجابه على سؤالي، من زاوية علم النفس، هي خدمة حقيقية- أشكرك عليها، ولكن اسمح لي بالتوضيح ان التعددية السامولة تحمل تفكيكا للمركزية، والانطوائيه- كنوع منها- على السواء بما تتجه للشخص من مشاركة ايجابية، تجعله يتقبل الآخر، في الوقت الذي تدرب فيه مركزته، شيئاً فشيئاً..

= أنا كنت أتحدث عن الجانب المرضي.. أنت تتحدث عن الجانب المعافي: وهنا أود أن أضيف ما يلي: ان ذلك الشخص المريض يخاف من أن تفتضح حقيقته: لذلك هو يخاف وجود الآخر. فوجود الآخر يفتح مجالاً للمقارنة. ولأنه يخسر دائماً، أو يخاف أن يخسر، في امتحان المقارنة، الذي يجربه الآخر له (كما يتوهم): فانه يريد ان يلغي الآخر: لكي يتحقق له النجاح في الامتحان- امتحان يجربه لنفسه بنفسه، او معركة انتخابية هو مرشحها الوحيد.

■ هذا يقودنا الى اعادة النظر في ثنائية الشخصية الغربية والشخصية الشرقية- اذ درجنا على توصيف

النسيان، وابقى على بضع قصائد لبضع شعراء. ما يجري الآن من بحث الجيل الجديد عن تسميات جديدة، مثل «الموجة الجديدة» أو «جيل الثمانينات» أو «الاستهينات» أو «الحساسية الجديدة»... أسأل: لماذا حساسية؟ ألم يكن عند جيلنا حساسية؟ أو عند الجيل الذي سبقنا، أو سوامنا..؟

كل جيل لديه الجيد ولديه الرديء، أنا أقرأ قصيدة لشاعر من الجيل الذي سبق جيلي، فأجدها رديئة، وأقرأ قصيدة أخرى، من الجيل ذاته، وأجدها عظيمة. والكلام ينطبق على الحديث عن الجيل الجديد وكل جيل. لا تزال نسبة الجيد قليلة جداً. بل ونادرة (لا تبلغ أكثر من واحد على ألف- برأبي)، وهذا شيء طبيعي: اذن أنا لست راضياً ولا غاضباً من الجيل الجديد. أنا أفهمه، تجربته، هي الأخرى، مثل تجربتنا، والمسألة تتكرر كل جيل.

■ إذا كنت تملك مثل هذا الاحساس الأبوي: فمن أين أسباب شكوى الأبناء، برأيك؟

▼ كل واحد (شاعر) يعتقد انه، بقصديته، سفير العالم، وهذا يعني ان الانظار كلها يجب أن تلتفت اليه، والى انجازه الابداعي. وحين لا يتم له هذا مثل الالتفات، بشكل جيد، يعتقد ان الجيل الذي سبقه هو الذي يسرق منه الكاميرا (الانظار)، طيب الجيل الذي سبقه اشتغل ثلاثين عاماً وأنت ثلاثة!، يجوز بعد ثلاثين سنة أن تصبح مصدراً لشكوى جيل لاحق عليك. ويعني هذا انك تكون سرتت الانظار!

عندنا - وهذه نقطة يجب التأكيد عليها- يعتقد كل شخص ان التاريخ يبدأ به الشاعر يظن ان الشعر العربي، كله، يبدأ فيه، السياسي يظن ان التاريخ العربي يبدأ فيه، العسكري يظن ان العسكرياتاريخي العالمية تبدأ فيه. والمؤرخ يظن ان التاريخ لم ير النور الا على يده. هذا الافشاء، لما ولمن سبق، يومي الى أننا لقطاء حضارة، وليس لنا ذاكرة او تاريخ وهذا غير صحيح.. نحن امتداد: أنا امتداد لبدوي الجبل- ولو لم اكتب القصيدة التقليدية وبدوي الجبل امتداد لامرئ القيس. نرائي يبدأ من قصيدة كتبت يوم امس الى ما شئت من القدم

■ هذا النزوع الاستنكاري، الانغاني، للأخر يتجلى فينا كمرض. يتعمد المسألة الجيلية ليطال المعاصر لنا (محاشا كان أم مفصلاً) ومن سوف يأتي ايضاً. انه اغتيال للزمان والمكان، في تجلياتهما المتعددة والمتختلفة، هذا

الأولى بالفردية والثانية بالجمعية.. وقلنا ان الفردية الغربية هي نتاج مجتمع مفكك؛ في حين ان المجتمع الشرقي، متلاحم متعاطف حميمي ويحافظ على روابط الشخصية الاجتماعية.. الخ. السؤال: كيف لشخصية تقصي

الأخر، او تنهوب منه، ان تكون اجتماعية؟

= الجواب بسيط الفردانية القائمة على احترام الذات، لا بد ان تقوم على احترام الآخر، أما الفردانية القائمة على الخوف من الذات، أو على كره الذات، فلا بد ان تكره الآخر، لكي تتجنب رؤية نفسها.

▲ من مميزات المترجم الحقيقي ان يكون دقيقا في اختيار موضوعه الذي ينسجم مع ذائقته، وععم معرفته، ما هي معايير الترجمة عند ممدوح عدوان؟ ولماذا «كانتزازكي» بصورة خاصة؟

▼ حين اختيار كتابا للترجمة اشترط بعض الشروط. أولا: أن يقدم معرفة - اظن ان القارئ بحاجة لها: بل يأتي قبل اولا هذه، شرط ذاتي هو ان احب الكتاب، قبل كل شيء، واحب ان يشاركني الآخرون بمتمعة قراءته، او متعة اكتشافه. وبالتالي أنا انتقي - في معايير - ما أظن ان فيه متعة، وفيه معلومة (فائدة) لا أقصد معلومة بمعنى الرقمية.. قد تكون اكتشاف أساليب الآخرين، اكتشاف طريقة معالجتهم لمشاكلهم، مثلا: كيف يعالجون البغاء في البرازيل؟ أنا لا أريد باحلا اجتماعيا، هنا يمكن ان أترجم مثل هذا لباحث اجتماعي، لكن عندما يكتب روائي في مثل هذا الموضوع، أحس أنني بحاجة لأن أقدمه وأقول للناس: انظروا كيف تمت معالجة هذا الموضوع، كيف الجرأة على المحرم، في المجتمعات الأخرى.

باختصار: كل ترجمة هي فتح صندوق من صناديق الكنز الانساني، الموجود في هذا العالم، وكل صندوق فيه جوهرة خاصة. وأنا، بين الحين والآخر، أحس أن هذه الجوهرة تستحق أن ترى، فأقوم بالكشف عنها للقارئ، أبذل جهدي في الترجمة، بعد ذلك يأتي أسلوب الترجمة، وهذا بحث آخر. ▲ هل تمنيك معرفة الكاتب الذي تحب ترجمته، وخلفيات موضوعه الذي تختاره للترجمة؟ هل يحكم عملية ترجمته، عنده، نوع من التوحيد الإيدياعي مثلا؟

▼ تفاعلي معه ككاتب مهم، ومهم أيضا معرفتي بتفاعل هذا الكاتب مع خلفيته هو: كيف تعامل مع واقعه ومجتمعه، مع مشاكل بلده، مشاكله هو.. من هو الكاتب؟ هل هو ابن

المریخ؟ هو ابن بيئة جغرافية وابن شعب، وابن حضارة.. أليس كذلك؟ فاذن لا بد من السؤال عن كيفية تعامله مع هذه الخصائص؟ كيف عكس هذا العامل إبداعيا؟ أنا أحس أن هذا يساعدني، ويساعد القارئ، الذي أترجم له، على رؤية المبدع الغربي.. وأن المبدع البرازيلي يشتغل هكذا والأرجنتيني هكذا و... تعالوا، بناء على هذا، لنرى كيف يشتغل أدبينا

أنت لاحظت اهتمامي بكانتزازكي، بصورة خاصة: كانتزازكي، برأيي، واحد من أغنى الكتاب - غني داخليا - الذين مروا علي في التاريخ. وأنا أرى انه في ذلك يوازي شكسبير، هذا الغنى الداخلي يجعله يبدو مسرفا، بمعنى: أمسك رواية من رواياته: كل صفحة تجد فيها مادة يكتبها غيره في رواية، يستطيع هو أن يحصل على ألف مادة، بدلا من رواية واحدة، لكثرة ما لديه من غنى، لكنه ليس بحاجة لأن يذیب - كما يفعل الكثيرون - ملققة سكر في برميل ماء، هو ليس بحاجة لأن يفعل ذلك.

▲ لتتوقف قليلا أمام الجدار الذي طالما صلبت اليه أنت ممن لهم شجون مع المحرم.. كيف تنظر الى حركة الخط البياني للمسموح والممنوع اليوم؟

▼ أنا أظن أن مسألة المسموح والممنوع لها علاقة بحرية المبدع: المبدع، لكي يكون مبدعا حقيقيا، يجب أن يحس في أعماقه انه حر، بلا قيد؛ يخرج إبداعه وكأنه ليس هناك آخرون - بمعنى ليس هناك من يراقب؛ ولكن عندما تخرج المادة، وتأخذ طريقها الى القارئ، تمر في «شبكة التوصليل». وهذه لها شروطها، وهذه الشروط تدخل في المحرم، والممنوع السياسي، والممنوع الديني، و... الخ. هذه الدائرة أنا أرى أن مسؤولية الكاتب فيها واسعة جدا. وهي أن يظل يصطدم بحدود الدائرة، لأن اصطدام هذا يفرض على حدودها ان تتسع. وأما تركها بدون اصطدام فيتركها تضيق من نفسها - لأنها مثل المطاط، وتجنب التماس معها يتركها تضيق أكثر، وتضيق المزيد من المحرمات.. لكن كلما صدمها المبدع أكثر، وصدمها غيره، تراخت واتسعت، لأن أعطيك مثلا: أكثر ما يخيف، في الوطن العربي، هو المخابرات، استمر الكاتب العربي يكتب عن المخابرات إلى حد أن المسرح التجاري، والناس المرتزقة، صاروا يتحدثون (يقتدون)، ولا أحد يعترضهم، هذا مثال على ان صدم الموضوع استمر، حتى أصبح عابيا، بينما

كان في الماضي، لا يتجرأ الواحد على القول ان في البلد مخابرات!!

▲ مدوح عدوان يرسم لوحة لتراجيديا الشاعر المناضل، ويكتبها بشارتين سوداوين- هما سلطة الرقيب وسلطة المجتمع (او تحديدا السلطة البديلة في المجتمع- أي المعارضة): ماذا طرأ على هذه الترسيمية من تطورات؟ = هناك سلطة السياسة وسلطة العرف. الاولى تضم سلطة الدولة وسلطة المعارضة- لأن الاثنين تحلمان المنطق نفسه، في التعامل مع الفرد. وهناك السلطة الأخرى، غير المرئية، التي تقمعك بالتربيت على كتفك، كما لو انها تقول لك: «أنت، ايها المدلل، لا تصطدم بي، ابق عند حدود معينة»، أو هي تفعل ذلك بحجة الخوف عليك. «مالك ولهذا الموضوع؟ سيثير غضب الآخرين»: من هم الآخرون؟ الآخرون هم أنت، وهم فلان وفلان... دائما هناك من يقول لك: أخى هذا سيثير رجال الأمن، وهذا سيثير رجال الدين، وهذا سيثير المرأة، وهذا سيثير الأحزاب اليسارية، وهذا سيثير الرجعية. في النهاية: من هم هؤلاء الذين «خوفا علي» يجب أن أخاف منهم؟

إذا كنت أخاف عليك من أن تثير أحدا بكتابتك: فهذا يعني أني لا أريد لك أن تكتب. أو أريدك أن تكتب التمام، والأحجية. (يضحك).

▲ نتقل الى نقطة، هي من صلب اهتمامك- على ما أفن هناك من يأخذ على الانتجنسسيا توهمها الكلمات واقعا: مما يتركها عرضة لصدمات واقع لا يكثر بـ«المسيق النظري» (بتعبير ادونيس). كيف يرى مدوح عدوان الى علاقة الفكر بالواقع. ما دام النقد السابق يرى ان معاقرة المثقفين للواقع زادت التباسا، وأبعدت الحلول؟

▼ أنا أرى أن على المثقف أن يستمر بمعالجة كل الموضوعات، التي يرى أنه مؤهل لمعالجتها، حتى لو بدا ان صوته في فراغ. هناك ضرورة لمعالجتها، حتى لو بدا ان صوته في فراغ. ليس هناك صوت في فراغ، دائما هناك من يقرأ، وهناك من يتابع، ولكن قد لا نحس به مباشرة، على ألا نتوهم أننا بديل عن الشعب، او الثورة، او الجماهير الكاتب ليس بديلا عن أحد، ليس بديلا الا عن نفسه، حتى انه ليس بديلا عن كاتب آخر، فكيف يكون بديلا عن الشعب؟ يجب ألا نتوهم أننا نمتلك الحقيقة الكاملة، يجب ان نتعلم أن ما نفعله هو فتح أبواب الحوار. نحن لا نلقي بالحكمة القائد السياسي،

فقط، هو من يعتقد انه يلقي بالحكمة الخالدة للجماهير المثقف، والمدوح، يقول لا. أنا أحوال فتح باب لأحوال، عبره، مع الناس: ما رأيكم بكذا؟ وليس: «إن» المثقف لا يستخدم «إن»، وما إليها من عبارات حاسمة. (يضحك). - سلوني قبل أن تفقدوني....

= نعم: هناك - لا شك - مثقفون متوهمون، لكن هؤلاء هم من يموت، وبسرعة، ويموت نتاجهم، وتموت فاعليتهم، أما المثقفون الذين يعتقدون أنهم يقيمون حوارا مع الآخر، مع الشعب، وليس قصدهم تعليم الناس، بقدر ما هدفهم إثارة انهمانهم، تجد أن كتاباتهم للتفكير لا للتلقين

▲ هل قصدت هذا المعنى من دعوتك المعروفة للكتابة/ التحريضية؟

▼ نعم.. التحريض على التفكير، هو ما عنيت. وهذا يختلف عن التحريض بمعنى أنني سأكتب قصيدة لكي أثير بها مظاهرة، او ثورة..

▲ هل ندعوه التهييج؟

▼ هناك أكاذيب تريد أن تتصور مثل هذه الامكانية للقصيدة، أو ان لوحة قادت الجماهير، لا أعرف الى اين.. هذه أكاذيب صنعتها «برويجندا» السياسية المستعجلة للقيام بانقلابات

▲ يبدو أنك عانيت من وطأة هذه التوليفة الايديولوجية للأدب - اذا صح التعبير. ففي كلمة قدمت بها مجموعة شعرية حديثة، لشاعر شاب، يتلمس القارئ انك إنما تتنفس الصعداء- كما يقال- فأطلقت عبارات تبشر بتراجع وطأة/ كابوس التشنج الإلزامي. وهذا يدفع بالسؤال الى أي مدى أنت أسف على المراحل التي قطعتها؟ أي هل تشعر اليوم بالأسف على رهن نتاجك الشعري لخدمة القضايا العامة- وهو نوع من الالتزام الذي تشكو منه؟

▼ أبدا، أنا ما زلت حريصا على أن أقوم بدوري، في خدمة القضايا العامة، وذلك بمقدار ما يستطيع الفن أن يفعل.. ولكن أيضا بمقدار ما كنا نمانح من الرقيب الثالث، أو الرقيب المزبوج (رقابة السلطة ورقابة المعارضة).. المعارض اليساري كان يبدء أسلحة قمعية أكثر من السلطة.. وضع هؤلاء معايير نقدية لا تصلح الا للمسلخ؛ وسلخوا تاريخا من الحياة الثقافية. ولذلك كانت معركتنا معهم أكثر ضراوة. لأن المعارض يعتقد بأنه يمتلك الحقيقة الكاملة، بمقدار ما يملكها رجل السلطة، بفارق أن رجل السلطة- ولأنه يفعل فعلا يوميا على الأرض- يرى أن هناك مبررا

للحوار معه ولتقدم. ولو نقدا خفيفا. أما الأول- ولأنه لا يفعل شيئا إلا التخضير- فانه يعتقد أن الحقيقة لديه كاملة. ولذلك تأتي أحكامه أكثر صرامة، وأشد قسوة، مثال على ذلك كتاب «الأدب والأيدولوجيا» للمؤلفين المرحوم «بوعلي ياسين» و«نبيل سليمان». وفيه، مثلا، ذكر لبطلته قصة للكاتبة «ألقت الأدلي»: البطلة امرأة عادية تقف أمام الفرن ساعتين- في الأرض المحتلة- دون أن تستطيع الحصول على الخبز فتقول «الله ينتقم منك»، وتغادر. لاحظ أن الناقد ينسج علقا على هذه الجملة وأولاما على نحو: «هذه الأيدولوجيا الدينية المتحفظة... الخ» (وضحك، بدهول- كأنه يقرأ الكلام للمرة الأولى). هذا الساطور النقدي كان أكثر قمعية من أي دور لصحاريات في الدولة - لكن قيل أن الكاتبين بادرا للاعتذار عن آرائهما الواردة في الكتاب، بعد فترة من صدوره..

- ولكن، مع ذلك، نبيل سليمان يعيد طبعه- الآن؟!

▲ ماذا فعل الزمن بممدوح عدوان- الشاعر والشخص. علاقته بقريته، بأصدقائه، بالفلاحين، بصورة أمه، وحتى أولاده.. الخ؟

▼ أنا أحب الناس... أحب الحياة البسيطة. ولذلك بقيت علاقتي بطريقة مع أبناء القرية، والحارة، وأصدقاء الطفولة. وبالتالي أيضا علاقتي جيدة مع جيرانني، وأولادي.. لكن، في الحقيقة، هناك بحث يدور حول مقدار ما عكس هؤلاء في ابداعني. أو قل مقدار عكس ابداعني لهم. وكيف تتجلى القرية (موجودة أو غير موجودة) في قصائدي كافة؟ حتى لو لم تكن القرية موضوع هذه القصيدة أو تلك. ذلك أن هناك، دائما نبرة القرية، تربية القرية، عين القرية... الخ.

هذه المسألة تحتاج لعين ناقدة- ترى أين القرية في نتاج هؤلاء الشباب الذين جاءوا من الأرياف؟ دون أن تنتفلخ هذه الرؤية بالبحث عن القرية كموضوع للابداعية، بقدر ما هي طبع ونظرة للعالم.. أي بنفس الطريقة التي يمكن أن نقول بها أن «نزار قباني» شاعر مدينة؛ ولأنه شاعر مدينة كان لشعره مواصفات كيت وكيت. وكانت نظرتي للمرأة والسياسة على هذا النحو أو ذاك... الخ، فهذه المسألة بحاجة لعين ناقدة، قد تستطيع أن ترى أكثر مني. وأنا، دائما، أتمنى أن تكون قادرين على الحفاظ على القرية، في شعرنا، لأن القرية، في الواقع لم تعد موجودة.

هذه التوستالجيا، هل يدعمها لديك موقف معرفي- لا سيما وأن هناك اتهامات ينسب للريف دورا سلبيا تصوغه

عبارة «غزو الريف للمدينة»؟ أم أنك تتلمس خلف هذا الاتهام موقفا ايدولوجيا قدس المدينة. كمعادن للتقدم؟

▼ أرى أن إثارة هذا الموضوع هي إثارة سياسية بحتة. وهي ليست حضارية- بمعنى ريف/ مدينة. هناك احساس بأن الريف يحكم سياسيا، وبالتالي فان المعارضة لهذا الريف الحاكم هي التشبث بالمدينة. لكن نظرة دقيقة للواقع تكشف انه لم يعد هناك من قرية على الاطلاق. الكهرباء، الطرق المعبدة، التليفزيون، البراد.. وما اليه من أدوات المدينة.. موجودة في الريف، هذا أولا، ثانيا: في كل العصور، وبخاصة بعد الثورة الصناعية، هناك هجرة من الأرياف الى المدن، بحثا عن العمل، تنشأ عنها ظاهرة اجتماعية خطيرة: تتشكل من حزام فقر هائل حول المدينة، في قاع اجتماعي ممزق القيم؛ لأنه ترك قيمه في الريف، ونزل الى المدينة.. وهذه الظاهرة كتب عنها الأدباء الطبيعيين- أمثال «اميل زولا»، و«ديكنز» وسواهما.. هذا البؤس الهائل الذي عاشه الريفيون المهاجرون الى المدينة. ثم ان هؤلاء الذين عاشوا في المدينة جاء التعبير الثقافي عنهم بواسطة مآذبات فنية، هي «الواقعية والطبيعية»؛ لكن هم، عندما عبروا عن انفسهم، عبروا بالرومانسية- أي بالحنين الى الريف: (من هذا اللؤلؤ، من هذا الكوكب اليومي المهيمن للإنسان، والتسلع لقيمته.. الى الحنين للريف) من هنا ولدت الرومانسية؛ ما هي الرومانسية؟ حنين للريف، حنين للطبيعة، حنين للبساطة، حنين لمجموعة مسائل بدأ الانسان يفقدھا

إذن فالهجرة من الريف للمدينة موجودة لدى كل الشعوب. ولا يحتج عليها الا من جانب انساني؛ بمعنى أن هؤلاء المهاجرين يعيشون بؤسا في المدينة؛ أو من جانب سياسي، بمعنى انهم يغيرون هوية المدينة.

▲ ولكن لواقع العالم الثالث. ووطننا العربي بصورة محددة، خصوصية تنبع من ان السلطات الحاكمة فيها ذات منشأ ريفي، ومن هذه الزاوية، ربما، جاءت الانتقادات سابقة الذكر

▼ ربما. ولكن يجب ان نضع في اعتبارنا أننا، نحن، مجتمع عالم ثالث زراعي، أليس كذلك؟ ونسبة سكان المدن الى سكان البلد ككل لا تتجاوز واحدا على عشرة، وهذا يعني ان تسعة أعشار السكان يقطنون الأرياف. وكانوا مهمشين لانه لم يكن هناك تعليم، ولا مواصلات، ولا كهرباء... وبالتالي كانوا مطلومين؛ مما جعل من واقعهم حاضنا نموذجيا

لولاة ونشاط الحركات السياسية- بوصفهم اصحاب مصلحة في التغيير. وكان لا بد، مع انفتاح البلد- وبمنطق التعددية والديمقراطية- ان تكون لهم الغالبية: سيما وانهم قد اكتسبوا وجودهم، ولم يعودوا مهمشين. (لم يعد هناك في سوريا، مثلا، مناطق نائية- يخصص لمن يذهب اليها راتب اضافي)

■ منطق سليم. ولكن لي ملاحظة على استخدام «منطق ديمقراطي»، هل جرت الأمور، فعلا، على هذا النحو من المنطق؟

= لا ليس بالضرورة، ولكن كلامي كان محددا في جملة افتراضية، تقم المنطق السياسي الذي اغفل الأغلبية.

■ يقول «حيدر حيدر» انه في بلاد العرب سيأتي يوم تصرخ الجماهير «الموت للسلطات العسكرية التي اودت بنا الى الهوانة و. سيكون الوقت قد فات». وانت جعلت «هاملت يستيقظ متأخرا» لماذا الكتابة اذن؟

■ كل كاتب يحس أن جزءا من دوافعه، التي تحرضه على الكتابة، نابع من صرخة احتجاج تقول: هل من المعقول انكم لا ترون ما أرى؟ فيكتشف اما انهم لا يرون ما يرى، فعلا، او ان رؤيته لا تصل اليهم، لانسداد قنوات الاتصال بينه وبينهم: الأمية، طغيان وسائل الاعلام التجارية، عدم وجود حرية للنشر، ومجموعة كبيرة من الاسباب تحول دون اوصول رؤيتك الى الناس.. وبالتالي أنت دائما تقول سيصل صوتي الى الناس: ولكن متأخرا أي بعد ان يكون قد فات الأوان! ويكفي ان تقول ان كتابات بداية القرن كانت- مثلا- تحذر من خطر الصهيونية، مثلما نحذر الآن من خطرهما: لكن الصهيونية الآن تحتفل بالميلاد الخمسين لدولتها. ونحن بينما من لا يزال يعتقد بإمكانية الاستفادة من العدو! لا شك ان هناك شيئا مؤسسا في الموضوع. احساس بالعزلة اذك تصيح في صحراء! لكنك لا تستطيع الا ان تصيح، وستبقى تصيح.

■ قيمة الكلمة في عصر التقنية والاستهلاك والسياحة في تراجع، والاسماء الكبيرة تغيب، ولا بدائل، هل هذا ناتج عن غياب الحركات الانعطافية (الثورات مثلا) في عالم اليوم؟ او هل الأفكار الكبيرة مقرونة مع الأحداث الكبيرة؟

= لا شك ان الانعطافات التاريخية تتمخض عن اسماء تستطيع ان ترى الانعطاف نرى مخاضه، لكن هذا أيضا يولد أفكارا كبيرة واسماء كبيرة، ممن يتشبثون بالماضي ويتجاهلون التغيير هؤلاء يتأبرون على التمسك بالماضي

وكان التغيير لم يحدث. يبقون خارج الزمن، وتصبح اسماؤهم كبيرة لانهم يتمسكون بقيم ممتدة ألفي سنة في الماضي، لها جذورها ولها من يروج لها، ولها من يطلبها وينشدها.

بالمقابل هناك اسماء تستشرف المستقبل، وتقول يا جماعة نحن انعطافا فانتبهوا الى تغيير البوصلة، فتستمع اليهم بشريحة معينة من الناس، وتراهم أسماء كبيرة، في الوقت الذي يظنهم آخرون انهم خارجون على القانون.

■ في الغرب تعلن نهاية التاريخ او استقراره (كما عبر فوكوياما) وهذا قد يفسر جزئيا- اذا كان له وجهة صواب- غياب الاسماء والأفكار الكبيرة اليوم. هل تصوب مثل هذا التفسير؟

■ لا. الواقع كانت هناك أسماء كبيرة، ولكن بشيء من التوهم: يعني كان يوجد واحد او اثنان في بلد مثل سوريا، يصلان الى دوائر النشر الخارجية- العربية أو الدولية (بالترجمة)، الآن بدلا من اثنين يوجد ألفان: وبالتالي فان اهتمام الناس توزع على ألفين، بدلا من اثنين.

■ وهل هذا ينسحب على الحقول الإبداعية والفكرية اجمالا؟ أفلا نفكر اليوم لمفكرين من وزن هيجل- مثلا؟

■ هناك كتاب لاريك فروم- ومع انه صدر في أول السبعينات- يقول فيه ان العقول المفكرة العبقرية الموجودة، في هذا اليوم، تفوق عددا كل ما هو موجود في التاريخ. وبالتالي في هذا اليوم توجد عبقريات، يوجد مفكرون محققون بإخلاص لدراسة العصر- برأيي- أكثر مما في التاريخ كله. لكن لكثرتهم، ولتعدد الأصوات، وتعدد المنابر، لم يعد ممكنا ان يلفت واحد منهم نظرا.

■ ممدوح عدوان في المظهر نشاط وقوة وحوية ومرح، وفي العموم «تلويحة الأبدى المتعبة» و«هاملت يستيقظ متأخرا» و«زيارة الملكية» و«لماذا تركت السيف» و«محاكمة الرجل الذي لم يحارب» و«ليل العبيد» والعديد من الدواوين الشعرية، ونذبة قلبية هددت حياته ترى هل ستموت حزنا أم ستنفجر من الضحك؟

■ أعنيك ان الشعراء الدائم هو: «من راقب الناس فقع ضحكا»!

الكتابة وامتحان الصحراء

الكاتب الجزائري: محمد ديب - ترجمة وتقديم: حكيم ميلود *

الصمت الى الكلمة ومن الكلمة الى الصمت^(١)، وهنا يأخذ اسماعيل وهاجر بعد الأسطورة المؤسسة لسلالة الشعراء والشاعرات، خاصة العرب الذين سيمجدون الصحراء ويكونون من سلالة اسماعيل.

إنّ عبر تيمات أولية تؤسس للكتابة كتجربة أنطولوجية ترحل بنا لنصوص الديوان في كتابها الرملي، وفي المتاهة الفسيحة لكائناتها، حيث تكون أمام الرّيح = النفس «اللب» ، نفس الحرف ولهبه والإيقاع الساحر على الصوت والصدى، المقدس والقائي، الأصل والسميولاجر (simulacrum)، الملاك والشيطان، الأمومة واليتم (غياب الأب). كل هذا في الكلمة، «هذه الكلمة هي جوهرها تائهة، لكنونها دائماً خارج ذاتها، انها تعين الخارج الممتد بلا انتهاء الذي ينتمي لصهيمة الكلمة. انها تشبه الصدى، عندما لا يقول الصدى فقط بصوت مرتفع ما كان مهموساً من قبل، ولكن يلتبس مع الاتساع للهامس، وهي الصمت المتحول الى فضاء مدوّ، وخارج كل كلمة، لكن ، هذا الخارج فارغ، والصدى يرد مستبقاً، «نبؤي في غياب الزمن»^(٢).

وعبر لعبة مرابيا ومتاهات تتحاور النصوص (هاجر صارخة، لبه لملاك الانفضاضة، الراقصة الزرقاء، فجر اسماعيل، لتكون القراءة متداخلة لا خطية، في مستويين عمودي وأفقي، الأول يضرب بجذوره في النص الديني (التوراتي والقرآني) مع انزياحات تنصير للأمومة على حساب الأبوة القاسية، وحتى اللحظة المعاصرة لطفل الانفضاضة الذي يتحول الى اسماعيل جديد لا تستطيع أمه أن تنقذه من سلالة سارة، ومن القدر الذي يواصل اشتغاله بقناع القاتل الجديد للصبيحة القديمة. وأفقياً في انفتاح كل نص على الآخر، إذ نجد النص الاطار والنصوص المنبثقة منه.

إن نصوص الديوان هي نشيد العناصر لمرارة المنفى الذي يعيشه الشاعر كلاجئ الى نصه، ومنفى في الجغرافيا

بديوانه «فجر اسماعيل» يبتعد محمد ديب في كتابة الأفاصي التي تعيد مسألة الحدود، وتكثف داخل بناء رمزي وشفاف أسئلة الكائن، منذ البدايات الى المصائر التي تحبكها يد المكيدة بأبتهاج تسهر على مهاويه الصحراء.

نماذا هاجر واسماعيل في هذه اللحظة التاريخية المفتوحة على جراحات المقدس، في ذلك الإرث الابراهيمي الذي تختلف حوله الديانات التوحيدية؟ إذا كان «تاريخ العرب يبدأ بدموع هاجر. وهي أولى الدموع التي تذرف في الكتاب المقدس»^(٣) كما يقول الخطيبي، فانها دموع التأسيس لسلالة سيكون امتحان الصحراء هو أول موسم يهيم رحلتها التاهلية

عبر تجربة الانفصال (separation)، الذي يروي طرد هاجر وابنها في الصحراء، «والكتابة هي لحظة الصحراء كحظة انفصال»^(٤)، يستعيد محمد ديب آلام المنفى والفقد، من خلال عذابات الأم وابنها، بصورتين أعزلين لهما امتدادهما الشعري في البدايات أين تكون الصرخة مفتحة للنشيد، باعتبارها «في الوقت نفسه الحقيقة الكلامية الأولى والحقيقة الكوسمولوجية»^(٥) الأولى^(٦). هذه الصرخة التي تتحول الى غناء أوديفوسي يفتن الكائنات، ويحيي موات الصحراء مفجراً فيها بذخ الحياة. أليس هذا هو سحر الكتابة كخلق؟ واسماعيل لا يفجر فقط نبع الماء، ولكن نبع القصيدة أيضاً، التي تخاطر بالتسمية (خذ حذرة من الرمل وانثرها). الصحراء ستسمى ، كل شيء سيسمى، الاسم سيسمى^(٧). «أذا لا شيء يزهر في الصحراء أو بين الأحجار ما عدا الكلمات»^(٨)، لأن الشيء الذي لا اسم له لا وجود له، فالتسمية وجدّها تخرجه من المجهول الى المعلوم، وترسم ذلك التاريخ المتواصل الذي (ينهب من

* شاعر ومترجم من الجزائر.

البسيطة، يرث اللغة السرية لاسماعيل يقول اليتم، وعنف المطلق، وانقلاب الكتاب على الأنبياء (منفى الكلمة التي لا تكلم إلا نفسها).^(٨) حيث النشيد هو الوبعية التي يكون الشاعر وسيطها بين المقدس والوجود، هذا الشاعر الذي ينسحب من كتابته، ويتركها تتكلم وحدها بصوت العناصر (الماء، الهواء، الرمل، النار) التي تتبادل الأدوار، حتى انه يصعب الشاهد الأخرس أحيانا على كتابة الريح التي هي محور متواصل حيث لا أثر، فقط تحولات للرمال المجنونة وهي ترحل المكان، (المكان الذي لا يجيء، وليس له مكان).^(٩) وهنا يتحول اسم اسماعيل إلى مركز، ووجهه إلى سؤال.

هل يستطيع الشاعر أن يسكن لغته مخاطراً يفقد كل شيء، مستبدلاً المكان بالترحال المتواصل، وبما يسميه جيل دولوز بالمغادرة الموطنة (détachement) بدون حنين لعودة ما، ولأرض قادمة، والمذهب في ذلك المصير الثقلي الذي يعد به نيتشه ذلك الذي يخفي داخله الصحاري؟ ان الشاعر (محمد ديب) يغامر بذلك كله، وينخرط في المتاهة الموصلة إلى ليل اللغة، حيث لا يعود (سيداً، لا على ذاته، ولا على كلمته).^(١٠) وحتى الفقد الكامل (لقد أعطيتكم كل شيء لشخص / لم يكن أحد).^(١١) هنا تأخذ لعبة الأقنعة حيويته باستبدالات رمزية حيث حضور الوحش (la bête)، ومحمد ديب بثغوف بهذا التوظيف الذي يستحضره بروعة في روايته (إغفاءة حواء)، ثم أن رمزية الطيور في الديوان واضحة، خاصة النسر، اذكر «طيوران الطيور يهينها، بالتأكيد تكون رموزاً للعلاقات بين السماء والأرض... ان الطائر هو رمز الروح للهاوية في الجسد»^(١٢) وللطير علاقة وطيدة بالرقص الديني والاسطوري. كل شيء إذن يتحرك مؤلفاً تلك الحيوية الذاتية في علاقات سرية بين الداخل / الخارج، هنا / هنالك، في كتاب الصحراء التي ليست الا بداية حديقة وحلماً بروضة، ان لا يمكن الخروج على الكتاب (الكتاب الآخر الكتاب الفريد، أراني أولد من بين أوراقه).^(١٣) لأن العالم كله موجود في الكتاب الفريد والمختلف، والمتجدد باستمرار.

الكتابة هنا جرح رمزي وأولي يؤسس لمجهول ما، ويعانق المطلق بالسؤال، كأنما الشاعر يضع خطوة منا (في هذا العالم) وخطوة هناك، مكثفا عبوره الخفيف في أرض

الاسرار، محتقلاً بالمظهر (puregative) الذي يهيئه للأبدية انه الحاضر الغائب، ونص شهادته الجسورة على امتحان الصحراء. وباحتقائه بهاجر فهو يحتفي بسر الخلق، لأن المرأة خالقة وليست مخلوقة كما يقول جلال الدين الرومي، لأن الوجود أمومة نازفة تسهر على الذي يأتي يأتي.

إن «القصيدة تجازف دائماً بالأ يكون لها معنى وهي لا تكون شيئاً بدون هذه المجازفة»^(١٤).

- فجر إسماعيل -

لمحمد ديب

مجد هو هذا الفراغ الموهج حيث الكل ينظر ولا شيء يأتي. لم يدرك أبداً، المكان الذي ينطفيئ فيه الزمان. حيث آخر حلم للاقلاع وللأشعة، وحيث النار تهب. مخترقة من بعيد لمبعد بوجه، النار دامعة. هناك، تتوقف، يا إسماعيل، قل: عبرنا الأبواب. قل: إنه الملجأ الأخير.

المكان الذي لا يأتي، وليس له مكان. صحراء على لساني، أنظر كيف لا تأتي أنا أيضاً، وكيف ليس لي مكان.

وإذا كانت منتظرة، الكلمة التي تهيم على خرسك تنصت وتصغي من ذاتها لذاتها: كما، تنصت، وتصغي في الأقباسي، ضحكة. وفي الأقباسي الأناي أيضاً، ضحكة.

يا للملك! إنها ضحكتي! نحن قادمون.

تتساءل: ذلك الذي هناك، ذلك الذي هناك إلى أين سيذهب؟ وأين سيغير؟ وكيف سيبدو؟

ماذا سأريح من عبوري؟ والمظهر الذي أبدى فيه. نحن لسنا إلا ضحكة وريحا تحت السماء.

وأنت، فريداً، موضع إنتشارنا

فيك، سيرن هكذا اسمي.

أنا هذه النظرة إذا ارتفعت، وهذه العين التي يحيط بها وجهه. إسماعيل، هذه الصحراء التي لا تكف عن الوصول إليها، والتي لا تكف عن المجيء منها.

هل فكرت الريح فيك عندما ارتفعت بدورها؟ لكن متى؟ لكن أين؟ وإذا لم يكن لها من حليف سوى الصحراء؟

وإذا لم تكن قد هبت إلا لتحترق؟

عين مفتوحة، المكان الذي هبت فيه الريح، لن أقوله، لقد شحبت أعماقك،

اسماعيل، والنهار شاحب،
سيسي.

- لكن اذا بقي شيء واحد بدون أن يسمى، ماذا سيفيد
الأشياء الأخرى، والأكثر
جنونا، أن تكون مسماة؟

يناديني من يمر: مبنيا، ومعجوزا في الرمل.
يسميني: حرار المحروس بكوكبة.
سأبتدأ أذن إلى صراخ، وانتثر
عطشا وجمرات.

إشارة واحدة وأكون بدء الأزمئة.
الفضاء هنا غبار محجب، وصمت
ذو مفاصل سريعة الكسر.

في القصر أين تجري العين خلف آثار
الملكة، هو صدى.

تحذيقم في كل شبر مقيس للعين.
الصحراء.

محتوى في قلب المكيدة
أكتب، أيها الملاك، في ذاكرة الرمل:
«كن». فأكون.

تمر، الصحراء، بينما أبقى.
بدون أن أرفع صوتي، تمر، منذ الآن
أنت هنالك.

تزامم الهنا - كه ماذا تتلو؟ لا
نسمع شيئا، أو تقريبا لا شيء.
هل تبحث عن اسم آخر، ومن سيتلو
كل الأسماء، هل سيدد اسمك الآخر؟
أذهب أبعد.

أوجد اسمك الآخر.
أذهب دائما أبعد. ولا تمتد إلا
على نفسك.

أذهب في الهناك، أذهب في الأمام، أذهب في
الما بعد. اسقط في الطلو.
كان هناك النهار الذي سمعني فيه الحجر.
حجر واحد في البداية، ثم كل الأحجار.
متأثرة بصوتي.
كل الأحجار متمهلة في النهار و
الصمت.

هاجس، بياض، صمت يتقدم:

إلى حيث تذهب الصحراء، تذهب، ربما حتى البحر،
ربما أبعد وحتى حيث الليل الخاشع ينتظر.
لنتنظر في حديقة نجومه.

ستغني من أجله، بأيدٍ ضاربة، لكن متى؟ لكن أين؟
ستكون دائما في المركز هنا، في الموضع المقفر
للعين، وللنظرة الهادئة، ولا شيء مستغير.
أنا اسماعيل، هنا، أوجد في المركز.

شعل كأنما أيقظتها نظرة،
مفاجأة، بعد كل لمحة عين موجهة
إليها ولا تجد كلماتها.

كأنما كان على الأشياء أن تفقد اسمها. كأنما كان يلزم
أن تضع الكلمات.
لأترك هكذا أمام الرمل

الذي مرت عليه الريح، ولا حتى هذا الليل
بضوئه الساطع هو ليلى.

هناك يوجد فقط من يضع إصبعه
على فمي وأصغي لخط الأفق.
عندما يذبح الليل، عندما يعطر طله على عيوني.

هنا، سأكون دائما في المركز.
اسمي اسماعيل بينما اسمع
حتى مكان ذلك الذي يسمع. الذي لا يعرفه لا يريد إلا
أن يسمع.

أسمع.
لكن كل هذا الصمت، على من يرد؟
أرض وسما مرجتان على من؟

ولماذا تليقت اسمي، المحرقة
التي تصونك حتى أنت؟
كل لحظة هي فال.

أنا في المركز وأسمع لمن يسمع
ولا يعرف، لا يريد إلا الإستماع؛ الذي يسمع و
لا يتسمى بأي اسم، لا اسم أبدا.

- اسماعيل، اسماعيل، أنت في مركز هذا الاسم،
وفي ظل كلمته.
أنا صمت الملاك وأقول
لك، خذ حفنة من الرمل وانثرها.

حينئذ تميز الطائر لكي ينتشر

أجنحة، ورفا بنأى على مهل.

متنبئون، عن الذئب أو عني، ومن كان سيبدأ

في العواء؟ الذئب انتظر ورأى.

ألفة ما جعلت الأحجار تلتحم

ببعضها البعض. وذلك حدث.

لقد اعطينت كل شيء لشخص

لم يكن أحدا.

الطرد، الإجماع، الرمل، كنت

سألمس الضفة التي بلا ظل.

الوجد بالسير في الرمل،

وأنا ذاهب وهو قادم، وما نتركه

خلفنا. البداهة.

لكن الانبثاق أبعد، وأكون

قد ولدت.

كل الصحراء تعود لي، ونبع

الفضل، وضحكة النبع.

هناك، هناك، الريح، توقفه وشيد قصره.

قصة أن تحلم، من سينذكر،

ما عدا لهاثاني في الطوفان

المحرق؟

الأفق امتلأ بالنظرات

وكذلك بالشعل.

أشرب، نسفا حريقا، عرقى.

كلماتي تياأس من إيجاد

منفذ هل أنظر الى ذاتي من أعلى الكتف؟

هل أسأل الظل الذي يواكبني؟ هل

ما يفرقنا. هذه المتاهات؟

في أي مناه أدلف؟

لا يهم.

ربما ليست إلا مسألة كلمات،

هذه الكلمات التي تنتظر الليل.

وأولئك الذين التحقوا بالمركز.

من أين خرجوا؟ لا من فعي. أنا

لم أعد سيذا على ذاتي، ولا سيذا على

كلمتي.

أيها البيضاء المهروق من السماء، أضرم

يدي لأتلقاك.

أين أنت، يا أبي؟

إشارات، إشارات، إشارات، حاضر أنا أظهر.

لكي أراك

على قدم، راقصا مقاطعا، أبقى

في خطر.

لقد رقصت للصحراء.

خفقات أكثر عتمة، أنا الموجود هناك،

نحاسا مسكونا بالأصداء، ويلمعان

زيتي، وأضحك، مسكونا بهذه الجلبة.

نظرتي المنذورة تباشر الصراع و

شيء ما يستسلم.

حكاية مستمرة تذهب من الصمت

الى الكلمة، ومن الكلمة الى الصمت تذهب.

أنا من يسمع واقفا.

وجهي هو سؤال.

الحرقه ومن كان سيرسمه؟ لا

يدا ما. الأجدر صوتا ما.

نبا عودة يكتب الآن على

الرمل ولكن سيشره الرمل.

لقد سمعني اسماعيل، الكلمة التي تخلق

الصحراء والصمت الدؤوب، الواحدة مودعة

لدى الآخر.

الزمن سيتجسد، مروحا

بأجنحة الصباح، والقدر كان سينزع قناعه

فإذا بطفل يسير، دافا

الأرض بكعبه.

أيتها الكتبان التي بشكل قافلة، وبعداء،

نحلمين ظلي دائما أبعد،

احمليني الى الأبعد.

أيتها الكتبان الوفية لواجبك،

أقيض نفسي وحينئذ

أقتنع تمثالا لازوريا مشيدا على اسمي

الوحيد.

تكلم، أيها العراء الساهر على الصحراء

وضياعها. قل الضياع الذي يضيع

ويرى نفسه يتشكل من جديد، بقدر، ابا

من التدوينات ما إن كتب حتى أمحي، أين؟
هل سيعقد ثانية المحالفة هبوب؟

من جديد تخوض الريح الحوار
من أجل عذوبة اسم، سينيق ماء
من الرمال ومن بين الأوراق التي قلبتها
الريح.

الكتاب الآخر، الكتاب الفريد، أراني
أولك من بين أوراقه، أيها الكتاب، احفظني
بين أوراقك، صر الجواب. كن
القبول.

عبر الرمل الوحيد! عبرك فقط، أيها الوجه
الذي يحترق في ضوءه الخاص،
هذه الرمال رأيت كثيرا من المحاربين،
الذين كانوا أحياء، ثم أصبحوا
موتى.

حتى وهم أحياء رسموا كموتى، ثم
الموتى، رسموا كموتى.

إنهم هناك، مرايا ذات مظهر مرري.
ربما هناك تكمن كل غرابتهم.
تلك التي تلمع في عتمة
البشرة.

الصحراء ستمجدهم.

ثم سيتبادلون تمجيد أنفسهم، منشترين،
ومطهرين بما كان يوحدهم، سادة
للسمو لا كرات.

هل ستحتفظ أيديهم ببقعة
من الألق؟ انهم يمدون هذه الأيدي، نحو ما
يسرع إليه النسيان.

من سيكون الحرف المنادى للتضحية،
سيكون عدد التضحية المستنفد.

والبعث، ثم التضاعف.

أيها الأرواح، لقد توغلت الشعلة في.
الآن أنا أغني على إيقاع جنوني
المتضاعف.

أيها الاحتراق! إن الجمال ينتصب
أمامي، والسماء تتلون بلون العيون.
أين أنت، أينها النهاية والفريسة القادمة

في ضياع ابن. يا منفى الكلمة التي
لا تكلم إلا نفسها؛ تكلم، أنا لا أسمع
إلا نفسي!

عين الصحراء تضحك في الأقاصي.
تأمرني: «اسمع!»

أيها العين المتوحشة، أيها النبع، تكلمي! إذن تكلمي!
لا اسم إلا نفسي

القناع الذهبي، أحمله الآن.

في يدي، كل ما لا يشبه شيئا
أفرغ كل شيء، ليفسح المكان للشيء،
وكل شيء هو بهاء هنا.

الصحراء طنين نحل

في فمي، وعيتي، وما يحرق
إلى أمد حد.

الضوء وثقله، صبر كل
ما ينتظر، مغنيا الصبر.

مغنيا سهر ما.

أحدهما يغني والآخر يقترب،
لقد سار طويلا، الذي لا يتقدم
والكل يطلبه.

أنا العتمة الوحيدة.

نار حملت أسرارها، ولم يعد
لي سوى الرمل ذاكرة.

من لا يدرك، يا اسماعيل، الرعب
الذي يخبئه النهار المتلقي للحرف
وطله، واللاشيء أيضا الذي
يرتسم كخديعة.

مواجهة أبدية مع الحرف
مقتلًا من ذاته ومدونا قربانا
وضياعا.

ولكن ها هي الصحراء تتحجب
ولكن ها هي الصحراء تنحني، و
نحط عند قدميك.

سترفع بيتي على اسم
اسماعيل.

أين دُون اللقاء، يا لوح
الكلمة؟ قلب يخفق في السماء، لوح

من الدوار؟ أين، يا المقفرة، هناك حيث لا توجد
إلا الصحراء؟ هل عليك أن تعودى إلى الصحراء؟
صرخة خرساء تعلق ظلها فوق
رأسى. قدوم، ونقطة توقف، الصرخة
وصمتها.
الكبرياء، الصمت، الضجر، للصحراء
ساعاتها.
أيها الحاج المشرق، يا اسماعيل، إنها واحدة
من ساعاتك، هنا، كما من فوق البحر
القديم.
لا شيء. يلائم أحسن هذه الكائنات
في مظهرها كله إلا هذه الريح التي تنهك الفضاء
وتتوقف في البعيد، أبعد ودائما
أكثر ابتعادا.
ربما تعوض الطيور، و
أكثر قوة سيكون التوحش.
وبين كل من نذروا،
البعض للخلاص، والبعض الآخر للعذاب،
أنت العنسي، هنا مكانك، الضوء،
والصمت.
تجل، عش عبر هذه الساعات التي تلتهب:
إن الريح تهدأ هناك.
السماء الرمل، وامتدادهما،
الباب التي تغني للريح.
الريح مشغولة دائما. تخلق
أثر التجدد. تهدم،
وتبني من جديد.
الريح وألفها. وأنا اسماعيل،
في قلب هذه الريح.
كأبة بلا حدود؛ وجرح بلا سبب.
المطلق يعصف بي ولكن، حارسا
لأسمى؛ أبقي. حتى النهاية. وفيما وراءها.
أبقى أصوب بالقوس على الأفق.
والباب طافحة بالهواء هنالك تنتظر.
الباب التي تسهر.
انتم للذين تقولون نريد، نحن أيضا
نريد.

أقول:
أريد أن أذهب للقائك، وأن أعرفك على اسمي.
انه يعنف نفس الفضاء، ويتوحش
نفس الشفافية. أسوار أمام الراكض
الذي ينفي الخطوة ويطلقها أمامه.
فهذا ككفوف في الضوء
أريد أيضا أكون.
اسمي اسماعيل، وسأشعر الخير
و، عتمة في أوج النهار، سأحضر
أمام الباب، وأزمخر.
باب الخضوع الذي لا يفتح إلا للقضاة.
يا ضباب الزمن السابق، أين يختفي السلاح المقيت؟
الباب تخرس. تحب الباب أن يدخل
القضاة، وأن ينطق القضاة الحكم.
أواصل: صحراء بيضاء، وحكمة بيضاء،
أنا البياض، ورمز السر الذي
ينتظر أوانه. أنا الصمت.
ولكن النسر، في الأعلى، نائما بين
جناحيه، يسمع. ماذا؟
إنه لا يعرف أين يرجع الصوت عندما يتوقف عن
الكلام. وأنا أيضا، لا أعرف.
أنا الذاكرة، فيما وراء العتبة، الـ
ذاكرة التي تقيض أنفاسها. أتقرى،
وأبحث، ثم أتمدد وأنام بين
أحضانتي، إذا وجد النسر نفسه في
قفص، هل سيقول إن العالم غير
أبعاده؟
بنظرة صافية، أسكن أيضا العلو،
في تخوم الوعد، وفي تخوم
الانتظار.
أنا الآن، أنا فجأة، أنا معتم
حتى السطوع. أنا اسماعيل.
متوقفا أيضا في التحليق، بلا أمل، متوقفا
كذلك، مهملا كذلك.
أي نيا ساحله للعتبة المفتوحة
التي تسكنها الريح؟
أسيرا فيما هو مفتوح، يرى

ويختفي خلف ذاته، قد أخذت كل شيء من الرمل.
 أيها الوجه الرملي الذي رمى به جريه إلى
 الأمام، متى سيكشف نفسي عن معاناة النفس، الذي
 ليس أقل ثقلًا،
 للوحش المرفق عند أبواب الصدر؟
 أسيرًا فيما هو منفتح، يرى
 ويختفي خلف ذاته، قد أخذت كل شيء من الرمل.
 من الرمل، حتى الشمس نفسها أخذت
 صورتها، التي تستعر هنالك، أنا، اسماعيل، أنا
 الرجاء، أنا الليل.
 الليل الذي ينام تحت الأرض، فأل
 امرأة محجوبة، الرمل هو تشكيلة
 من الأشياء غير المنجزة،
 وماذا ستقدر أن تفعل بالأشياء المنجزة؟
 أن نشر خارج خط النار التي
 تسود المنفى، النفس الأبيض، واللمعان
 حتى منتهاه.
 يا شفاها رافضة ودفعها بعدم
 القبول، أي خوف سيهزمه؟
 يعود ليدي مشعل الليل
 يبعث على لساني التشديد.
 الجمهور موجود هنا ليعلم الخبر. منذ الآن
 الأكثر قسوة في ينشد.
 ذلك لم يكن ليسمع.
 بي، يحشو الفضاء عينوه. الخبر
 يوجد في عينوه. انه يتغذى بي
 وبالفضاء، وبالأشياء، الحاضر الذي يعود
 إلى الحاضر.
 أي لحظة، وأي وحش حجري
 ولماذا، الملامح المنهكة،
 والأيدي المنهكة، هذا الوحش، لماذا؟
 الوحش الذي يقضم من كل الجهات
 هيامه بالسما، ويجعله ضبابًا. في الأفق
 جالس، مؤجلا بلا نهاية الألوان، وضراوته
 المخفية تجعله وديعا.
 خلفه سيأتي الليل على أقدامه التي من ربح. نعم.
 الوحش. الفضاء ملتهما الفضاء

الحاضر ملتهما الحاضر. كان على الليل
 أن يأتي باكرا.
 الليل الذي لا يتوقف عن المجيء، مجد
 أكثر خفاء، بصمت، ساحبا رقله، الليل
 الذي يجيء،
 أمامه، أسيره ليتذكر.
 أقوده إلى الصحراء
 أهب له الصحراء.
 لهاته يدفعني من الكتف.
 لينغمر في.
 ليست الصحراء إلا مدخل حديقة،
 وليست إلا حنينًا لروضة. و
 منشقون آخرون سيلتقون فيها.
 بدون أن أبحث عن التعرف على أي وجه،
 مستعدا لسماع حوار، ساعرفه.
 بثقة، لن يحيا الليل حينئذ إلا
 من خلالنا.
 غامض، البستان الذي سيعبره المنشقون الوحيدون.
 لكن عندما يسقط من العيون الظل
 لا النظرة. عندما يشعل قدر الصحراء
 بحيث تبيض وينسحب،
 أين سيكون زمن التاريخ إذا
 عادت الصحراء إلى الحدود؟
 تاركة لي هنا، مهمة لي في مكاني.
 لينطلق مني بدوره اسماعيل
 آخر ويتعد، ثابت ومتحركا
 عندما يذهب هو وأبني أنا، كم يقلقني
 هذا الرجل أكثر من الصحراء!
 أيها الكلمات التي لم تعد في متناول
 صوتي.
 أي حق كان لهذه الرمال، أي
 حاجة كانت لهم لذلك؟
 ساصلح تمزقات الزمن:
 كل ذلك شيء من المرارة التي تعود مع الليل.
 الشبهة الكبيرة المجهولة من الموت،
 خاليا من الاشارات، الرق أيضا الذي
 يقرأ المنشيد فيه والذي وهو يقرأ، يتلاشى فيه.

لكن ليس صوته، صوته يقول، أنا، قناع
الغياب المثبت من قبل فوق قناع،
والصحراء، الوجه العاري، الصحراء التي
عندما كانت بلا نهاية، لا تلتفت أبداً
وراءها.

ونائما في كفته الرملي،
الضوء، والريح، وحدها من يبكي على
الضوء.

بخور التعاويذ، الريح، و
الضوء.

وأنت، اسماعيل، من يستشوق
الفوحانات، أنت السؤال الذي لم يصغ
يحفر العالم حتى يصل الى تفكيك
عظامه.

وأنت تلتقي من جديد مع هذه الأسئلة
المتتالية، ثم السؤال الوحيد: من
أنت؟

وملك، هذا العطر الذي لا تعرف من أين
جاء. لأنك، حاضراً، أنت فريد، و
من هو الآخر؟

أنت أم الآخر، من هو الآخر، هل أنت من هو وحيد؟
تنبؤ هو ما يدلني أيضاً ظل
ذاهب بنفس الخطوة و، مثلي،
يبحث عن الباب: وما يمكن أن يكون
الصوت غير المسموع، والنسمة الخفيفة، والجواب
على كل شيء.

لكن هذه الآثار في الرمل. آثار
صوت والظل الذي يتبعه. ولاتهما
تركا بصماتهما، ولاتهما
تركا الى الأبد المنظر الطبيعي، هل كان
الضوء سيسبقهما؟

وإذا كانت الصحراء تتجاوز فقط
مع ذاتها وتدور خطاها وحدها
في الرمل؟ الليل بعد قليل سيتكلم.

أنا هنا لأسمع. وسيكون
منبهاً من كل صوت خطير ومجتون.
كل لحظة الآن هي الأخيرة.

لكن عندما، عاصفا بكل أجيحتنه،
الطائر الفريد يضع بؤبؤه في عين
النهار.

عندما يحدث تنفسه العتمة
حين لا يعود النشيد هو الحقل، (١٥) و
القمر يضربه بالبطلان، وأحمر،
كما ينزف، وكما يمثل.
من هو، سفينة الحجيم، ان لم يكن
الوجه المقدس؟

كل ما لا نرجو رؤيته ولا
سماعه. الطائر سيترثر كثيرا.

وهو هناك من يؤرجح، مصوبا الى السماء،
أطول وقت ما لم يبدأ في القرثرة، انه
هناك ومع ذلك فهو ينهار.
تمثالا قريبا يسير، ها أنا من
جديده، أنا بمظهر العابر، في حين
انني أبقي.

أنا الذي يبقى ليتحمل الليل، و

اسمي اذن سيكون اسماعيل.

صحراء، صحراء، المرأة التي يمكن لمن يترأى فيها،
أن يراني: الآن سيكون للصمت وحده أن
يسمع الهبوب العابر.

لينضج الزمن الذي سيجعل فيه رد الاعتبار
سريره. اللحم يش ويطلب؛

قدمتي، وأرسلني،

لا أشبه الا الطفل الذي سيثن

من العطش.

افتح النبع، أيها الملاك، أريد أن أشرب. و
مما سنصل الى الواحة التي

تغني فيها العصافير والماء نفسه.

سيكون لنا أن تغني معاه، العصافير.

سيكون لنا أن نقول معه، الماء.

سينبت حولنا اللون الغائب،

الأخضر.

الزمن سيكون قد أنضح كنزه في النخيل.

مكان التأسيس.

الكلمة المصلحة.

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

مكتبة الاسكندرية

الفضاء.

أبتها الحركات، بيضاوات وسوداوات أخيرا من
أجل صفاء ما، حركات أجنية، هبوب،
ردة بعيدة،
باب الفجر.

الهامش

التعريف بالشاعر،

محمد ديب شاعر وكاتب جزائري من مواليد مدينة تلمسان ١٩٢٠، يعتبر
من أهم الكتاب الذين يكتبون باللغة الفرنسية في المغرب العربي، له أعمال
كثيرة تجاوزت خمسين عملا، بين رواية ودواوين شعر وتأملات وحكايات
للأطفال، وضعفه بين مصاف الكتاب الكبار المرشحين كل سنة لجائزة
نوبل للأدب من أعماله.

الدار الكبيرة - الحريق - صناعة النول (ثلاثية روائية) صيف أفريقي - من
يتذكر البحر- الجري على الضفة المتوحشة - رقصة الملك- سيد القصب-
هاويل- (سلاوح أرسول، إغفاءة جواء- فوج الرخام) = ثلاثية الشمال، من
أعماله الروائية الأخيرة نجد (الأميرة الموسيقية- الليلة المتوحشة). أما
أعماله الشعرية فتجد منها- الظل الحارس- صهاغات- النار الجميلة،
النار- وفجر اسماعيل.

وله أعمال أخرى تأملية منها- شجرة الحكم- وتلمسان أو أماكن للكتابة.
وهو يقيم حاليا في باريس بفرنسا، وقد حصل على عدة جوائز لعل
أهمها جائزة الفرنكفونية.

الاحالات

١ - عبد الكريم الخطيب - النقد المزدوج - دار العودة - بيروت /
لبنان بدون تاريخ طباعة - ص ١٤٠.

٢ - Sagnes Deridis - L'Ecriture Li La difference - Serial-Loves - 1981, P104.

٣ - Bacheliers G. Lait et La sanges. E/Corli, 1943 P259.

٤ - Mohammed Dib, L'Aube Isma'el - E/ Tassili, P306.

٥ - Develida. Op.Jet P105

٦ - Mohammed Dib, L'Aube P43.

٧ - Mounce Blanchet, Espace litteraire, Gollimand, 1973, P52.

٨ - Mohammed Dib, L'Aube P46.

٩ - Mohammed Dib, L'Aube P33.

١٠ - Mohammed Dib, L'Aube P41.

١١ - Mohammed Dib, L'Aube P39.

١٢ des syubolas. E/seghers 1974, P431.

- Jesu chevalier. Dictionnoivce

١٣ - Mohammed Dib, L'Aube P48.

١٤ - Develida. Op. Iek, P444.

١٥ - هنا يعمل الشاعر على توظيف القرابة اللغوية والسرية بين
chant تعني النشيد أو الأغنية أو champ وتعني الحقل. (المترجم)

١٦ - بيدول: Petrel طائر من كتفاي القدم يعيش في البحار
الهادئة، ويحشش في الأراضي الترابية. (المترجم)

مفتوحة وهي موجودة.

أناديك: أيها الماء المنفجر تحت كعبي. و

الآن تدور فوق لساني.

أنا، لي اسم اسم كلام الله. وأنت أيها الملك

نكلم. لقد قلت قبل الآن الماء والماء قد مد

رقته. الآن، أجعل لي

ظلا.

غامضين، سنضيق في

تعدد وجوه ومداخل الصحراء.

تلك التي كانت أما لي تلتفت كلمتك

أجعل مني حضور كل من كانوا

لي قبل الآن ذاكرة.

حتى أين يضع الهبوب: نبيرة

قديمة، أطفأت تنسيبحة تجر

الجمرات، الأخيرة.

الآن، أيتها النجوم الكل لا يتهاجلك،

أيتها المدوخة، النجوم المتجمهرة، شيء ما

أفعم لكي يمجّد.

الآن، أيها الحد غير المتعب من

اختراق الباب الأسود، تدوس بالأقدام

الرمال الذي يخضع. لقد جئت.

الآن، سهيل الريح، والوحش

ينبسم في عمق الليل.

أه يستمر، خالدا، في الهيام بالصحراء.

السير ابتداء من جديد

لم يعد للملاك من عمل هنا.

الفجر اسماعيل، وبعد قليل الحضور

السري. البحر.

انتصري.

أيتها الغامضة، البحر الوديع في اقترابك، الوحش

حتى الدفق الأكثر من خافت، انتصري.

أيها الرمل، إلى حيث يفرق كل جسد، أذهب، وانتصر،

يا عمل الأيدي المنيع.

لنقل منذ ذلك الحين أيها العنل الحي، أنت مكيدة

العين، ولكن دائما فرصة للانسحابات،

وللسقطات الجديدة، لنقل يا بسطة ترغب

أن تبث عيني امرأة.

مهلة. مستهل كتاب، مفصل، مجموعة إشارات،

كلمة تامة.

فرح قاس. وبيترلات^(١٦) علاج دوار

لست في أي مكان..

أيتها الوردة

محمد حلمي الريشة *

بضائع بروقي المختلطة بشهوات الجوارح،
أكاد أحس بضريانه مثل برد أصم

فوق

قطيع

أيامي السائبة!

IV

أريد من البلاد فكرتها الصاخبة
مرورا إلى صوتها الليليكي أيلًا تام

الظهير

أفقا للنجاة من هداة الماء في شرها
المعطلة

ووساماً أن ظفرت بها،

ولم تكن معي!

V

حديث رياح يلتهم ثماري

الهاذئة..

عواء يلج الأحشاء كسيل

موشى دما..

إنها الفتنة في أوجها

وهذا التشيد عليها

يقول رائحته عن بعد..

VI

أميل للرمل

لخصبة القلب الخصبة

للأرض في أجرامها الساحلية..

لمن بقايا أعيادها مائلة للضرع بأوار عال؟

ثمة حوض مماثل لنكهة حليب الماضي

كيف يفشل الظل في اكتشاف خطواني عليه

وإشاراتي اليايسة؟..

لست قطعة ضوء على جدار،

لست..

أيتها التهوانات منذ ما قبل ١٩٠٠

VII

الكرة،

I

مُخَبِّل بصحوه الفاره

أه من قسوة في البداية

والتهنيدات جائزة بافترأض مشاعره اللامعة..

أيضا؛

هادئة أحواله الجوية طيرا مستنارا..

وبالعودة إلى بساطه المجدور بعناية خاطئة،

أضعت قدمي الجيليتين في جبين الريح

كما لو أنني فرس يعبر تلجا

يسقط

من

غد!

II

يتكاثف وحل؛ كأنه يتقمص شمسا،

سيكون غموض اضطراري

لا بأس..

لي موعد، بوسعي أن أشطره بيني - و ..

بينه،

والكأس..

لم كل هذا التسكع في عينه المعدنية؟

ليتني أستطيع استخدام الضحك

بشفرة المساء!

III

واضحة أحواله للمرايا

هو بعيد؛

خارج كل شيء ممكن للصيد

يصطاد ضجيج افتراسي دون عرق تحت ابطيه

دخان كثيف يخرج من فوهة فمي

أه من كتابة سرية عن قلق معلن

وممتد مثل معول في بهائي

كان كل رمقة ولها خطابها

* شاعر من فلسطين.

في مدارها دون ملل-
السماء؛

ترفع حصتها اليومية من رحيق المعنى،
ولا وجود أبعد من الضباب المتفتح مثل قطن
كفن..

يا لحظة النفخ:

رتعي عن هاوياتي المخصصة

، ولو قليلاً،

لعل حظاً غامضاً

يساقطُ

نمرة نجاة

و حده..

VIII

بيطء،

يتقدم المحو نحو أسرارهِ المرتبكة،

أسرار..؟

تلك أحلام لها جذورها في كرمه الرأس

نقترب..

أقترب ..

عميقة هي الناكرة؛

تحاول الصباح من جديد

تروض أبواب الضفاف بمفاتيح غير

ممسوسة..

أسرار..؟

انتصب أيها المد في

الغدازي يرتقين لقطف التوافقات من دمي..

IX

.. وكان أن لمست الألم دون مخيلة مجهدة..

الفئة نعاس يستيقظ بكثافة، بين الحصى دُخان

يوزع شهوة القاتل على جياذ عابرة، ورأيت

نفاح الطفولة ملقى على كفتي مثل حزن ألف

عام، دون موسيقى وبإيقاع داخلي ربيتها في

صندوق الجسد أمينا على ثوابت طازجة دائماً..

X

هي حفلة الأرجوان السخية؛

تزين المشهد بطواف أرواح حول قاماتها..

لم هذه الانتخاب الأطول من أردية القتلى،

أيها الضالعون في كيد ساحر؟

وثانية:

هل الهواء عذب بما يكفي

لتنقية الأحياء من شوائب العصف؟

إتبعني، أيها الصهيل، بحوافرك المزدرة

ثمة أعداء جدد في نشرة الأخبار؛

يخشون أسماءنا

وأوصافهم الميتة..

XI

جنة في عراء المتوسط،

كان قوسها محض صدفة

قاسية

ما أقل الوعول التي تنوج رأسها بأزرق النلج

وما أكثر حنيني للوضوء بمديحها.

XII

عند كل ذبيحة

يخلدون إلى الكلام:

جسد واحد يكفي لإثارة تراتيل الهيبة،

وشرب قهوة العزاء..

...

إنهم نرجسنا على صفحة الرمل

كانت، قبيل الماء، تفقد ظلالها

وترجم مديح الإقامة..

هل سيكرعون زيتق الفضاء،

أم سيتفغرون عتمة بأكملها؟

ليسوا بشارة النجاة من غرق قبل البحر

وليسوا هاويتي المفضلة..

XIII

لم يكن إلا الذي أخشاه..

مفتون بها

يصقلها الصقيع مثل رأس الماء

تظاهري بي

إنني قميصي؛

أدنسي (مطمئناً) في ثقبه المشتعلة

حيث أنت عروة الدفء،

هكذا قيل لي..

XIV

لست في أي مكان، أيتها الوردية ولست..

لعلنا أبهة مقصوفة،

أو رغبة مأكرة..

لنبتزج .. ولو لمرة واحدة؟!!

صامو الرحبي *

لنتنفس فيها على عجل
نحن العائدين رغم البواخر
التي طافت بنا يوما
ننظر اليها نظرة الاندهاش
من كان يريد أن يبتاع
هذا العالم بخاتم واحد
ليسد مواجعا ونتركه
معلقا بين يدين عاريتين
كالنساء الذاهيات
الى حتفنهن
كنا أولادا صغارا نلعب
ولم ندر بأن السنونو
عاد ليظهر ما بداخلنا
كنا نعطى الآخرين
بثوب الفرح
ونلبسهم خواتم نسوها
في آخر المزلاج
هذا هو قدرنا
كلما تخطت أرجلنا ناحية الآخر
أخذ منا ما أردناه
سئم البلبل الشدو
وصحنا مرارا
على تلك الوجوه المبحلقة
لحظائنا التي نسيناها
بين أضلعنا
لستنا نحن المكترئين ولو كنا خائفين
لما تفوهنا بكلمة،
نظراتنا التي تركناها
على حافة الهاوية
ماذا كانت تبغي من رموشنا
التي رففت وكانت تنادي هلم جرا
أصوات الجلادين كانت تصرخ
من فرط ما صنعناه بأنفسنا
نحن القادمين من طقوس

ماذا يكون هذا المساء
لو أننا شربناه
واستنشقنا رائحة البخور عن بعد
ماذا تحدث هذه الشرارة
لو أنها لامست يدي
وحملتني أبغي الخلاص
من هذا العالم
كنا نشترى فرحنا
بمساعدة الآخرين
وهم ينفخون الهواء بعيداً
الهواء الذي جرح أعيننا
وانتقينا الشهوات
تلك المرأة التي غدت
ذبيحة سريرها
وابتعدت عنا دون حياة أو خجل
صنعنا منها تاريخنا الداخلى
في الحكاية
والموت الذي نظرنا اليه
من أعلى الشرفة
كان يسخر منا وجودنا
هل كان ذلك مبادلة الآخرين
طقوس أيامهم الخالية
من كان يقول
بأننا بعنا أنوارنا القديمة
للمصارفة
وهم ينحتون أسماءهم
على النقود
من أعطاهم هذا السر
لكي يتركونا وحيدين
نعد خسارتنا ولبلتنا المشبوهة
بوجع الأيام والمستنين،
من كان يترك لنا هذه الآخرة
* شاعر من سلطنة عمان.

سوى المحبة
 التي زرعناها في الحلو
 ميتدين بأول الكلام
 بأخر المشقة
 انتظرناها بباب حجرتنا
 ونومنا المزعج آخر صرخاته
 من أثره
 كانت الجدران تعج بالملايين
 الذين حاولوا يوماً أن يشتروا
 محبة العشاق
 والنهار المضيء دخلنا في عوالمه
 تفاصيله التي لم تتركنا نغم بأحلامنا
 هكذا أتينا نفترش الاحداق
 والمقصلة التي أغوتنا
 وتركتنا مشيتنا فيها
 عاجزين عن الكلام
 قطرة ضوء سقطت
 في أول الطريق
 وحملناها معنا
 لا الريح نامت ولا أعيننا
 اشتبهت البكاء
 ربما لأن الآخرة بالقرب منا
 جنتنا المفقودة مضت تغني
 للصوت الحزين
 ماذا كان هذا
 وجوه مبتسمة تصنع الأمل
 وأخرى مبتهجة للوصل
 إلى الأمان التي تركناها
 في ليلنا البعيد
 أطفالنا الذين بكينا عليهم يوماً
 ظلوا يتبعوننا إلى حد المفارقة
 وتعطشنا للمسك بالآخرين
 عليهم يعطوننا بعض الحنان
 الذي خسرناه للتو
 وذهبتنا لتعلم البقية تفاصيل المأزق
 الذي عايشناه
 ولم نخجل من معانقة النساء
 اللاتي تيرجن

وكان الوقت يشمير إلى نهايته
 حينما تداركنا
 ونحن ننفع النار
 كلمتنا مراراً
 وكنا نحسب بأن الريح
 فعلت ذلك
 لو أننا أعطيناها شواهد
 لمعنى بداياتنا
 ومحوها آثار النسيان
 والأسئلة التي جرحت اللغة
 وتعلقنا بها نحن الجرحى
 يا عيسى بن مريم
 لماذا انتحيت جانباً
 واخترت جذع النخلة
 لتسكن إليها
 واخترت مكاناً قصياً،
 يا علي الذي سلمتني مفاتيح قلبي
 انفطرت وصليت على الفاتنين
 جرحتنا السنوات بدون قصد،
 وما نحن نغزي أنفسنا
 بكلمات وعبارات ضج منها الصامتون
 عابنا سماءنا التي رسمنا فيها وجوهنا
 واسترحنا بقاماتنا الطويلة القصيرة
 التي أوجعنا حينما تنظر وتنكسر
 ذاك المساء المتدفق كشلال خاسر
 بعد الماء
 وشرابنا الذي تسيناه مكانه
 أتى إلينا ينتظر الشفقة
 والآنكسار المعلق على شفاهنا
 وبيتنا القديم
 نخرته الجبال والسهول التي انبثقت
 لترينا محبة الله
 أحبيننا منذ النظرة الأولى ولم نياس
 منامنا الذي خدش أعيننا
 وانزويننا لتكلم آخر المجانين
 وذهبتنا تعد بعض شقائنا
 ذاك الذي عذبنا طويلاً،
 تحررتنا من كل شيء

ولا مشارب يبعونها
لنماشية جيوبهم النخرة،
كنا عطاشى لتكلم المفردات
تلك التي جرحتنا ومرت
دون أن تلتفت لمصيبة الآخر
وهو يستنشق غاز أكسيد الكربون
كان هناك مارة حولنا
يشرون اللوحات الفارغة
والعناوين الرديئة
آه من تلك الجملة التي مضت
آه منك أيتها اللغة
لكم أنت مأكرة هذا الصباح
لتناوليني ما تبقى
من هذا الهراء
موت واحد يكفي لنقول
بأننا ما زلنا نتحدث عن معنى
الأساطير والحب الذي طاردناه يوماً
لنمسك بالفاجعة
آه منك أيها الميت في بطوننا
كيف لك أن تجرح عافيتنا
وتتبري ناحية المشردين
الباقين على العهد،
ليس لديهم كسرة خبز واحدة
يحيون من خلالها
آه لكم أنت مزعج اليوم
إلا من شيء واحد يشد على أزرك
ويحيطك بالفلمان، الأتقياء
أعيننا ما زالت واقفة
تنظر اليمين والشمال وتساfer
الى حيث المائدة
تساfer ربما بصوت واحد
بقنينة واحدة فارغة
لا تعرف سوى عذابه وأنيته
حرقته التي لامست
قلوب العذاري
كنا نصرخ بفعل خيبتنا
ونبتهج ولو لمرة واحدة
لهذه الحياة !!

في يوم ينبت بوصول
قوافل من المهزومين
خلف الأنداء
التي شربنا منها بعضا
مما تبقى من الاناء
المسكوب فوق الطاولة
ونجرعنا حشراتنا،
أمهاتنا اللاتي حاولن أن يبين
سدوداً حولنا تكسرت
ولا ندري ماذا فعلت بنا الشياطين
سوى اننا أخذنا أنفسنا شيئا فشيئا
كانت تتوجع أقدامنا من أثر ما حملناه
نهارنا الذي بللناه بدموعنا
أخذ ينشر الهواء فوق السطوح
ليالينا التي خجلنا منها لم تعد ترحمنا
ولأننا أتينا في زمن الخسارة
والبداية المنزوعة من أحشائنا
لذلك تعاركنا مراراً
على ذلك المكان
يا أولاد البرية
لماذا تكلمتم وأطلقتم صراخكم
هكذا بدون أن تفتحوا
لأسئلة مجاريها الطبيعية
لماذا أوقفتم أرجلكم وتركتموها
تبكي للريح المتناثرة
على أكثافتنا
كنا منحنا الفجر ضوءه
الآن فقط أردنا أن نعلم الآخر
معنى المكوث خلف الدرب
الذي مشينا فوقه متعجلين
للوصول الى المقصلة
والهاوية حفرت فيها أسماعنا
ومفاتننا الأخاذة
لسنا نحن من أراد العيش
في هذه البقعة،
كانت هناك شوارع
تؤدي بنا الى المجهول
كان هناك آخرون ينامون

نشوة قمر

(قمر النشوة يلفظ عاشقين)

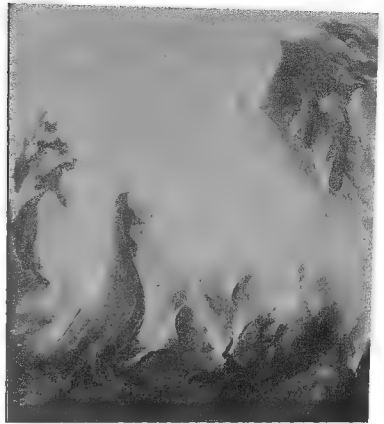
يحيى النسايعي *

ينمو زغبه مع كل رافد
من سماء عينيها
قايضنا
العمر والأحلام التي تتماوج
على أسرتنا
بعناق الروح
الضارب في وحشة
الليل
(صباح)
على أسطح المسافات
حيث ينز من رتيبه
خطوات المدن الضاربة في الهاوية
يتصدع أفقه مع أول رشفة قهوة
له في الصباح
يجمع شتات ما بقي من حلم البارحة
وينفض عن جسده الزلال
الذي أراقه عليه
.. آه
كم ستنبي قايحا في زاويتك
المحصورة بين فكي النمرة العجوز
كم سيجارة ستنفثها على
ظلك الذي يبيله الجرح
سيظل صرير الباب يطاردك
حين تفقد صوابك
لتنعمهم
فما ظل في مخيلتك برزخ من العتمة
كطائر رخ يحوم عليك
يمطر وابلا
تنبت من خلالك
اذرع مجذومة

كم بدا الليل متدثرا على عناقنا
عندما فاجأه بساط الضوء
المندلج من نشوة القمر
كنا نترقبه رويدا رويدا
ونضم اصابعنا في محجريننا
العيون مشرعة نحو الافق
هكذا بدأ صمتنا يتخلل
أنسجة الروح
وبدأنا ننسل من جلودنا
بين حلم وصحو
طائران من ورق
معلقان في فضاء
الرغبة
ممراتنا لزجة
نكابر في الوصول
الى ساحة العشق
نللمها بالرماد المنشور
على جمرة الجرح
الاحراش من حولنا
تطوقنا بتميمة
كالصلاة
عندما نسيت القبلة الاولى
على جرح القلب
النائم في مخدعه
عرج بها في سماء أحلامه
تلك الليلة
يبح أنينها وهي
تقاسمني الشمقة
أسرقت في ذرف دموعها
وحيث الصدر العاري

سبع جمرات من غباريات الروع* (تكاد تحرقني)

عوض اللويهي *



(١)

صوت

والصرخة في الظلمات شفاء

أشباح تتقاذف في الغرفة

أشباح الأشباح

وحديث مجنون

بلا لغة

في عمق الصرخة

ما أقساه

هل هاجر صيف

العزلة في عينيك؟

من أنباء

إن الرحلة في الريح المنقوبة بالأمطار

دموع صلاة

من دون تاريخ شرودي

* شاعر من سلطنة عمان.

في الصيف الهاوي طول مساء
الرحلة قاسية حد اللوعة
والأمطار على عينيك طقوس حفاء
(٢)
أقامر
وقد لا أقامر
ولكنني الآن أعلم أن الريح
تقامر بي
أجتاح أضوية الشوارع والغراب
هذه الطرقات
يا لغة الخطيئة والعقاب
غافية على جلد الخليقة
والسراب المخملي غنيمة للطارقين
متضمخا خطوي بماء الريح
هاجرت من دمك الرخيم
وألويتي اجتراح أصابعي
للروح والصحراء

والمطر العقيم

(٣)

إن كانت الريح

تسكن في مخيلتي

فقد أكون ربما لا تخرق الشهباء

تسافر الريح في روحي

وتحرقني نعومة الرمل

حتى لا أرى وطناً

(٤)

مساء حزيناً

رسائلك الذاهبات

إلى عاشق حاصرته السماء

وتذرين قامتك

اللولبية دون شموع

كصيف أطل أمامي

بدون رحيل ولا ذاكرة

(٥)

تزررين كل القبور

على خفة الموت والموت أبيض

وأجنو على الباب - باب نومي -

كي أمتع القادمين

من الصحور

لا يطفئون شموع

ربيعك في الروح،

أموت ولا يخفنتك

مني العبور

النوم راهية

عققتها الشموع

يمد دياجير الزاهية بقلبي

ولا أحد يعشق النوم إلا سواي

أحضنه كصديق

يسافر دون وداع

(٦)

صدقوني يا أحبائي

أنا ما ابتدأت

ولا انتهيت

صدقوني

حتى أقول لهذه الصحراء كوني

برزخاً للعابرين إلى دمي

أنا ما ابتدأت ولا انتهيت

حتى أقول لهذه الصحراء

ضميني لأشرب من وريدك نخب صمتي

وأمتطي

ريحا تفادر بي

وتفدر بي

أنا قد أتيت

فاشرعي سبل المرارة والحنين

افتحي مندوس جدتي المطررز بالنجوم الكاسفة

إني وأن قد عشقت الليل والأطفال

والصمت المهادن، فلكي أفوز بواحدة بحمامة

مفجوعة بالريح، تطير بي صوب

المدائن

والسما الممطرة

(٧)

كحمامة الجبل المهاجر في الصباح

إلى السماء

يلوح برق اللحظة المجنونة/ الخرساء

قرب البحر/ في صمت الذهول

على عينيك سيدة الموانئ المقفرة

وأنا انتظرت

قوافل الملح المقطر من تراب اللجة الخضراء

ثائراً كالبرق

أنتعل الرؤى والأزمدة

كاسراً كالليلة الرعناء

* مقاطع متفرقة جمعتها لجنة الغبار الأبدية والإدبية.

ما يسقط من الفجر

خالد نعمة الشاطي *

(١)

لم أكن غراباً
حين دفنت الميت في صدري
وحملت سر قتله معولاً.. وسرت
ولم أفض السنين
بحثاً عن نبي مقتول
دس الحجر الأسود في جيبى رهينة
حتى تنهض من منافها المواجه
ولكنهم سألوني.. أين أبوك..؟!
حاولت أن استر هذا العربي
وأخفيت ما قالت الطوالع
أن أبي بين الطلقة والسكين
يلعب لعبة الموت.. كصبي مجبول
يتدحرج ما بين آلهة وضعينة

(٢)

وقفت غريباً
على حافة الوطن الصاعد من أخصي القدم
أشد الفصول إلى جسدي
وأخرجها عن طقوسها
يراقبني حشد من أشباح المدينة
رأيت الزمن يقطر دماً
على صدري
مددت يدي على وجهي يضرحها خمر قديم

(٣)

شاهد أنا.. الوطن ذبل كطفل يتيم

(٤)

سمعت صدى لصوتي يهتف
يا معشر الأدميين
مدوا أظافرهم وافتحوا في شفتي طريقاً
نحو قلبي

* شاعر من الأردن.

فإن صرخت

أهديتكم إلى أبي

ومنحتكم سر موته

ورقعة نقشتها من غطاء الجلد

وأن صمدت

فلأني سأوقظ كل النبين

يقودهم صدى دفين

نحو طفل يولد

وطفلة تلد

قادتها خطاي

نحو غاية

في غابة

في الطرق البعيدة

(٥)

مازال غريباً

الوطن عند أخصي القدم

يراقبه حشد في أشباح المدينة

ما بين سماء كبر خاوية

ورياح سمينة

(٦)

أبي أيها الألم الفاجر

أيها الوطن الأعرج

أيها التاريخ المضرج

بالغة والخناجر..

أن الصلبان مهجورة

ومريم لن تعود

لتلد لنا عيسى

من لبن عصفورة



تاء التانيث

هي شموكة في مدادي تنقب الليل
ونسيل السواد من جرحه
تفتح أبوابا أغلقتها في وجهي
بد الزمان..

× × ×

هي لونة تركتني في دروب الليل
ابحث عن عنوان ورد
وأريج قرنفة سافرت في دمي
يوم كنت صبيبة..

هي لونة تركتني

أعصر من صدري وميض الأسمى
وذكرى بنات أخفين قلوبهن
وأجهشن من وراء الليل..

× × ×

يعرف الليل كم جمعت نجوما
وجرعت أحجارا وسهدا
حين طوحت تاء التانيث بعيدا..
واليوم عادت تذكرني
أن عمري في زمن القبائل
محض صدقة..

× × ×

هي لحظة ناديت فيها اسمائي
وخلعت عنها ورق التوت
فتحت باب البحر

* شاعرة من المغرب.

وتركت الأمواج تجري الى حنفها
وهي تتناسل في رحم الماء..

× × ×

سبيكي ليلى حين أغادره
وألقي من نوافذه أثنياني
سينهض حلمي من لغتي الآمنة بالضياح
ويقبض قرصان الظلام
وهم يفتقون عين الشمس في كلامي..

× × ×

أوشك أن أغرق في ماء النهار وحيدة
لذلك أوزع بطاقات الكلام
على قطع الصمت الجاثم فوق وجوه
البنات

وأنزع رياح القبيلة من كتاب الذكريات..

× × ×

هي قلعة حاصررتي طويلا
وشدت كلماتي الى جذع الصبار
فضممت أشواك البقاء

ثرثيا ماجدولين

وهمت فوق أدراج السماء
وحيدة كسيف خلفته الحروب
كمصفور تفاجئه الرياح بعيدا..
هي دمة نسجتها لغة الحصار في دمي
وشدت الى جذع النخلة حرفي
فارتعى سنبله..

× × ×

يا قلعة الصمت في روحي
انفنجي
وضمي الى الحرف بقايا العنف الهارب
من ثقب الذاكرة
وانشري في المحيطات دمي
لمله يكتشف ما خياه الصدر
من كلمات..

من الشعر البنجابي المعاصر

مختارات من الشاعر فخار زمان

نقلها الى الانجليزية . اختصار أحمد - ترجمة وتقديم : شوقي شفيق *

« من السهولة يمكن ملاحظة عدد من الملمح في شعر فخار زمان، لعل أولها إعادة إنتاج اليومي والمألوف بطريقة تبدو وكأنها اكتشاف جديد؛ فتمشيد، عند قراءة نص له، من توظيف معلومة أو جزئية في في الأساس معروفة لديك قبلاً، لكنه يمدجها لك شعراً فيخيل اليك أنها/ أو كأنها/ جديدة (انظر النص رقم ٩)، أو جعله جملة مأوفة (تجارية أو اعلانية أحياناً) عنواناً لنص، وتكملة الجملة نفسها هي قوام النص (٩ أيضاً).

والملمح الآخر في شعره تلك القدرة المائلة على السخرية وتوظيفها بامتياز، السخرية من كل شيء، من العرض، من الآراء، من الفكر، وحتى من «غطاء ملاستيكي لأريكة مهترئة، (نص ١، ٧).

والملمح الثالث (في هذه المجموعة على الأقل) - مجموعة همس الوقت The Whisper of Time هو التقصيد اللات في الكلمة والمفردة والسطر والجملة، حيث المص لا يتجاوز أحياناً الأسطر الثلاثة، مما يتركها بشعر الهايكو وشعر الرباعيات، إن كانت ثمة مقارنة تصح هنا.

« أما فخار زمان فهو - إلى كونه شاعراً - روائي وصفي وسياسي مارز، ومن بين عدد قليل من أشهر شعراء باكستان المعروفين على نطاق عالمي، نشر لمعادية عشر كتاباً باللغات الأوردية والبنجابية والإنجليزية التي يجيدها جميعاً، كما أن روايته «السيهاء» ترجمت إلى لغات عالمية مختلفة.

عن شعره ومسرحياته ورواياته أنجزت رسائل ماجستير ودكتوراة عديدة، بالرغم من مصافرة سلطات الجنرال مضياع الحق، لخمس من رواياته، بيد أن هذه المصافرات لم تمنع رواياته من الانتشار على النطاق العالمي

- كان عضواً في البرلمان الباكستاني قبل الإطاحة بنظام (نوا الفكار علي بونو).

- يشغل حالياً منصب رئيس الأكاديمية الباكستانية للآداب، ورئيس الهيئة الوطنية للتاريخ والثقافة برئاسة وزير دولة.

- إلى ذلك يشغل منصب رئيس اتحاد الإنبياء الديمقراطي الباكستاني، ورئيس للجنة الوطنية للعقد العالمي من أجل التطوير الثقافي لليونسكو.

- أصدر العديد من المصنف الأسبوعية والشهرية باللغتين الأوردية والإنجليزية.

- حصلت كتبه على عدد كبير من الجوائز العالمية.

١ - الشوادة *

الي قطب من أقطاب المدينة

زفت الفتاة المصرية جدا

ليلة البارحة

في فندق المدينة الضخم

أعد لها جهاز العروسي

السمر الاسفنجية والأزهار البراقة

الأضواء الخافتة ودفقات الكولونيا

الشيري - الوسكي - الشبانيا الكرنياك

الفرقة ذات التدفئة المركزية

بالرغم من هذا، لن تستطيع الشرارة

أن تنوهج في الأجساد الباردة.

٢ - هاج

أنا أعداد سيارة الأجرة

الكل يراي

بعد أن يقطعوا مسافة ما

لأنني أعدد الأجرة.

٣ - صفد

* شاعر من اليمين.

بكلنا قبضتي

أغامر باحتواء الماء المتدفق

لكنتي لا أستطيع إيقاف الماء

٤ - نصف

تنبع الكلاب

يرمي بالحجم إليها - نسكت

٥ - غرفة التجميد

لا أحد يرى؛ لا أحد يتكلم؛ لا أحد يتحرك

واحد؛ واحداً؛ بالتناوب

بضعونا

في غرفة التجميد

٦ - المصنوع ككينيون

أمنح ديك - الذي هو فيسليته

أنا المانع الكوني

(إذا احتجت إلى الدم فصيلة من سنساميني)

٧ - غطاء الأريكة البلاستيكي

إلى متى يمكنك أن تخفي نفسك

حتى لو فعلت؛

من الداخل

أنت كلية

مرئي بوضوح

٤ - مصورة الدورى فيها غرفة التفتيش

أقبل كل المنافذ

الزفاف، الأبواب فتحت التهوية

لا تجعلها تجلس عاطلة للحظة

لأنه سوف تسقط في النهاية.

٥ - يمسك بذر HANDLE WITH CARE

والا فإنه سينكسر.

١٠ - علامة الجولوز

واحدة واحدة

بالتناوب

في الوريد

بفطرات

تندف الحياة

احذر لا تحرك يدك

والا فان اللاصق

سينزاح من مكانه

والحياة ستكف عن الجريان.

١١ - سرطان

نعاني من سرطان الدم، تناول أي ترياق

حسنا ماذا بعد

ألم ترتعد؟

من أجل ماذا؟

نعاني من سرطان الدم

حسنا - ساموت

لأخلص من هذا العناء.

١٢ - مملحة

رن جرس الهاتف

قالت: مرحبا

قلت أيضا: مرحبا

لا هي علمت من قال مرحبا في البداية

ولا أنا تذكرت

كلانا واصلنا القول: «مرحبا.. مرحبا»

كنا منفصلين.

١٣ - ليل

زوجة جاري

جاءت تشكي

قالت: ابنك الأصغر سيئ ومثير للأعصاب

انه لا يتحلى بآية فضيلة من آبيه

بغازل ابنتي وبضايقةها

(انه لا يقارن بآبيه، على الاطلاق)

١٤ - بولعة خفية

في الثقب الفارغ للفرجار

ضع قلم الرصاص (أولا أبوه).

مساويا لحد الفرجار

انصب قلم الرصاص

(والا فان الدائرة لن تقوم)

الآن، هذا حسن.

اغرز عميقا إبرة الفرجار في الورقة

إمسكه الآن، الفرجار من أعلى الرأس

بتحريك دائريا

أصنع دائرة على الورقة

١٥ - ضطو

اليدن كله قد تخدر

اغرز الابرة

أيضا أنفدت الموضع فيه

سواء بقرت، شرهت أم جزأت

لا تستخدم التخدير.

١٦ - المتظفر

أنا قبيح فعلا

ولا أظهر جيدا عندما أسير بجوارك

لكنني سأجودك شيئا

أحفظه سريريا

لا أحد سيجدك أكثر مني؟

١٧ - المنيب اللفر

أخيرا أمطرت

وانفصل الغبار الذي فوق الأشجار

الطرقا أيضا غدت كريستالية النظافة كالمرابا.

والجدول فاضت مفرعة

أعواد الحنطة نمت بامتلاء

السيارة التي مرت بجاني،

على ملابسى فقط قذفت الطين

أخيرا السحب أمطرت.

١٨ - يومو نم (١)

حاملا قطعة آجر

رماها عليه

القطعة ناتها من حجر الفجأة،

مبالغا فيها بحلاية

شجت رأسي.

١٩ - رشوة (البزوز) (٢)

خذ هذه الخمسة

عدها جيدا

لقد حصلت على هذا المبلغ الكبير فقط بواسطة

بيع حلية ابنتي الحنون

لكان أفضل لو أنها كانت ألفا بالتام

والكمال - ربما

ليت تشوف صهري.

The mall road (3) - ٢٠

أهـ مالكو السيارات المحجلون،
ميقين على أضوائكم باهتة،
يمرون من هنا.

٢١ - الاغطية

نحن الذين لدينا أغطية تحت أقدامنا
نحن سائقو الركنو(ة) - سيارات الأجرة - الباصات
نفطر في الطريق
بكرسات خبز يابسة
وندخن بعددات خاوية.

٢٢ - صلح

خلنا تجدد عقد صلحتنا القديم
ولييق الماضي ماضياً
ها، ثانية، نصبح مصدر قوة لبعضنا بعضاً
و، ثانية، نصبح أصدقاء بعضنا بعضاً

٢٣ - الوقت

الوقت لا يتقضي أحياناً
لكن الوقت أحياناً
في طرفه عين
يزول.

٢٤ - العلاقات الزوجية

كل شيء يتوقف فجأة
الخلاخيل
الزجيات

الزجاج

ما انكسر لا يتجمع ثانية
الخلاخيل الزجيات الزجاج.

٢٥ - مزالمة وقت

مازلت لم تفقد أي شيء
ما زلت تستطيع التقدم - من الأرض
تلتقط الثوت المفروق الحلو
حية إثر حبة.

٢٦ - الاغطية

الأعين مغمية بالأغطية
الأنوف تخترق الاسلاك
الألحمة في أيدي الآخرين
ومازال الناس يفكرون بي
كمحرر.

٢٧ - سفة لسانموت

من البحر العظيم عميق الغور
تحرر ذاتها
صوب النهر تنزع
في النهر تضع بيضها، وتفسد.
ثانية، باتجاه البحر العظيم عميق الغور
تذهب.

عندما ينادي الموت
مرة أخرى، تندفع باتجاه النهر الصغير
محررة ذاتها من البحر
كيما تطلق شهقتها الأخيرة بين أذرع النهر.

٢٨ - الفصحى لهدا طيب (تمنيد)

فضلاً تمال.
جلس على الأريكة، هنا
من الأفضل لو تمددت
تحت رأس الأريكة، ضع الوسادات
وأيضاً، أغلق عينيك.
انس كل شيء في هذه اللحظة
الآلام، الأحزان، الغضب - الكرب، الحب والكره
قل كل شيء عنك.
لا تخف شيئاً عني.

x x x

أي أدى في طفولتك
من أحبك أكثر، أمك أم أبوك
أي حدث استثنائي في صباك
أي حدث أو شأن عاطفي مع فتاة هنا وهناك
أي جنوسة مثلية
أي شيء بعد الزواج
أحلام؟ ما نوعها؟ مرعبة أم ملأى بالمرح

x x x

حسناً ! إنه التاريخ الكامل لحياتك
نعم! العصاب - الذهان - التمزق - جنون
الاضطهاد الشخصي - القصاص
لا - لا شيء - أنت طبيعي تماماً
انت تعاني من اللامرض
ألست أعاني من أي مرض؟ ماذا تقول
اذن لماذا جئت إليك
إنني أشعر بعدم الراحة، بالاسلام.

الوحدة تلسعي

أبكي، مبعثراً، خلال نومي الليلي
أشعر بعدم الرغبة في الكلام مع أحد
كل الناس، مثل أفعى، يسحبون السننهم الالامعة مقدماً
بالنسية لي - منزل في ركن منزل أنا
خلفي جدار وثمة أفعى أمامي
أين ينبغي لي أن أذهب

أنها الذات المشوثة

كل شيء على حسابك - لا ينعكس كثيراً
عبر تأويل الليبيريوم (والفاليريوم) (٦)، خفف أحمال
أعصابك وأثقالها.
ليبيريوم؟ فاليريوم؟
شريرت ويسكي -

٢٢ - أفليك الجديد
الآن، لن أدعك ترتكب الخطأ ذاته
الآن، لن أترك كعبي جافاً.
الآن، سمع جسمي كله.
الآن، على كعبي،
مترعاً بالسّم من سهم «باريس»
حلت المحكّمة.

٢٣ - مضبوط

بدرابة
يمكن للانفجار
أن يتم في أية لحظة
أنا، نافخاً وجنتي
جاعلاً عتقي منتصباً
متشوقاً إلى السعادة القصوى،
أصنّع فقاعات من الصابون

٢٤ - فنيّه

مرة افترقنا- افترقنا إلى الأبد
لم يكن ذنبها
ولا ذنبي
عندما تقابلنا ثانية
التقت عيوننا
فاشتعل ضوء اللقاء
لكن، أكثر من الضوء
كان حزن الفراق الوشيك.

اشـبـاواـت

× القصص مأخوذة عن مجموعة «همس الوقت» TIME OF WHISPER
THE المترجمة من اللغة البنجابية إلى اللغة الانجليزية، ترجمها إلى
الانجليزية افتخار أحمد في مجلد واحد مع مجموعة شعرية أخرى
بعنوان «الفحدي» THE CHALLENGE صدر عام ١٩٩٥م عن (TRADERS
BOOK) في لاهور.

١ - بومرنج BOOMERANG قطعة خشبية معقوفة تقذف باليد وتعود
إلى قاذفها. (المورد).

٢ - في النص الانجليزي هناك عنوانان رشوة BRIBE وابتزاز (GRAFT)
والعنوان الثاني وضع بين قوسين.

٣ - THE MALL ROAD الرقعة المكسوة بالعشب بين طريقيين.

٤ - الركشوا أو الجنركشة: عربة صغيرة بدولابين تتسع لشخص واحد
عادة، ويجرها رجل واحد.

٥ - وبلاصظ في هذا النص استخدام الشاعر للحوار المسرحي حيث
يتداخل صوت المتكلم مع صوت المخاطب (أي صوت الأنا وصوت
الآخر).

٦ - الليبيريوم والفاليوم والمورفين والصواريخ: أنواع من المودينات
والمخدرات.

٧ - الساري. لباس النساء الشهير في شبه القارة الهندية.

حقت بالمورفين
تأولت «صواريخ»
دخنت سجائر معبأة بالقار
مع ذلك، لم أقرأ من عتلي، بل زادت
أنت مريض غريب
حسناً، نعال مرة أخرى، بعد يومين
سأكون قد عرفت أشياء أكثر عنك
لحقيقة أنني لم أقرأ كتاباً حتى الآن عن أعراضك

٢٥ - بيت بيت

البارحة- كما دخلت على رؤوس أصابعها
اليوم - تركنتي بالطريقة ذاتها
صمت وهدوء
لا جلبة خلخل حين مجيئها
ولا زنين حلية عند الذهاب
بين البارحة واليوم
ليس من عمل ثمة
بس ثمة من ترف صغير
ولا عبء كبير.

٢٦ - وعيد الخوية

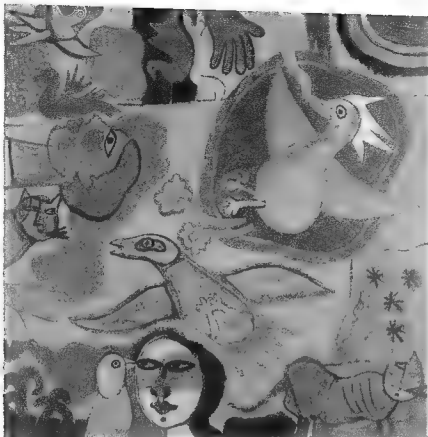
نمسة لطيفة من الأصعب
تبت الإبرة ببطء
حترس، فالمسجل لا يقبل خريشة
لم ترعش يداك؟
الإره تنغرز في الخط الدائري
لماذا تذكر خطاك المهزومة؟

٢٧ - ضحكك ذلك الحين

ما مقدار الهواء الذي تريده
سنة وعشرون رطلاً للكل
هذا كثير - ألا تقفز السيارة عندما تنظر
٧ - فأنا متعاد على هواء أكثر
ضغط الهواء المنخفض يجعل السيارة ترتعش
الآن إلى السيارة الآن إلى اليمين
لكن، الطقس حار قليلاً.
في الطقس الثلجي، سأقتص الهواء
حتى ذلك الحين لكن ستة وعشرين.

٢٨ - يخصص ضحك

خارج باب السيارة
بقي جزء صغير من ساريها (٧)
يطير عندما تتحرك السيارة
وينزل عندما تتوقف
فوق رقية الجزء
باب ثقيل من حديد
(جزء الساري هذا) هل يخصص الهواء- في الخارج
أم يخصص المرأة الجالسة في الداخل.



قصائد

تركية اليوسعيدي *

(٢)

وعلى خاتم يميني
كتبتك قصيدة شعر
في دفاتري
فكنت
الملك على عرش قلبي
ولم أدر كيف غزوت
فأقمت
حصنا منيعا
لا يدخله إلا أنت
وفي أي وقت تشاء
وفي أي مكان تشاء
وفي أي زمان تشاء

(١)

عندما قررت أن أحبك
لم أسأل أحدا
من أين أتيت
ومن تكون
وفي أي زمن
وجدت
ولم أسأل أهل المدن
ولا القرى ولا حتى
القبائل لكنني
رسمتك على خريطة
جيبيني وعقلي وقلبي

* شاعرة من سلطنة عمان.

نبذة زرقاء

محمد نور الحسيني *

نظرات يمامة

طوقني بالإمجد كي أرى ظلالك
فأنا قريبة منك أترقق على خديك
خفية خفية
كالأنبر المكابر أحترق تحت
أنفاسك
أرفع المشاعل السافرة هكذا
أستفز الجنازات!!
من الليل لا تخش علي
هكذا أروض العتمة!!
هكذا.. هكذا مضاءة بالأرق..،

نحز نظراتي

ذبذبات الانتظار
أو يملأني النهار بلشغاته
الشانكة.
أشاكس صهيله الفاقع
هاربة من سيرة لا اخترعها
مهولة من قبس لا أصنعه
هكذا أتوقد نبذة زرقاء.. أرفرف

وجناح يمامة يتبعني

عن أرياشها تنفض الرماد
نحتفي كل ليلة
بهذه النيران الأليقة في الزوايا
كاشقة عن ذنابة عقرب،
عن رداء تركته أفقى طائرة،
عن عناكب تفضح بيوتها في
المنعطفات

ناشرة أحلامها الخفيفة

على جبال الضنى
هكذا.. هكذا:

* شاعر من سوريا .

زرقاء ويمامة أيضاً،

أرى أشجارا تحضن الريح
أرى خيولا تقيم وترعد
أرى العاصفة.. أراك
منذورة كل ضفافي لهطولك العرير

حبي المتني،

عبر دروب ملتوية
وخلال عيلة
عبر ليل مديد/ ترتعد فرائص عتمته
عبر جثة نهار..،
محممة

ترتقين

درجائك الساخنة،
وزمهريرك العالي
تطئين

نبض الفؤاد

في خيلاء زائرة
ليس بها حياء
تزور

في الضياء وفي الظلام

تنقن انتخابات فرائسها
تعثب بأرواح الطراند
تمرغها في ملاعب الغيبوبة

الحصون تخنع

تحت أبخرة صهيلها..،
تمر مزهوة

الشرابين معابر رخية لها.

العروق مذاود نزواتها..
من جورك/ تنتفض كل ستائر الجسد
أيتها القشعريرة بفتة
أيتها البرداه..

قصائد

باسل عبدالله الكيلوي

١ - راية الصقور

إلى: سيف الرحيبي

حيث يمرحون ويلعبون بقسوة
ويقسوة أيضا يمرحون ويلعبون
في الأغساق الخافتة التي تخيفنا!
لن يترك لنا
وقد خبرنا الرائحة والملمس
الملمس والرائحة البعيدة
سوى أن نتمنى لرؤوسنا المتعبة القانطة
نومة لا تفيق منها!
إنها خطواتك
وخطواتك هي
وحتى حين ترتفع يدك الكليلة الدامية
براية
أو نصف راية قانية
لن تستطيع أبدا
لا في البداية ولا حتى في النهاية
أن تجد مصيرا
أكثر قتامة من مصيرك!
ورغم كل شيء:
كلماتك وأحاييلك،
أحاييلك وكلماتك
وسنينك التي تدور بها
وتدور بك
فان كل شيء يمضي
يمضي في خواء
سيأخذك معه إلى الأبد!
أنا لا أستطيع أن أتركك هنا
بل انت تعلم انني سأمضي معك
صوب الهوة التي أخفيت لنا
بمهارة
والتي ننساها أغلب الوقت

من هنا ومن هناك
إنها راية الانسان البيضاء المرفرفة
التي يدخل بها الحيلة
منذ أول لحظة!
لكنهم هم الذين يقعون
فوق الأرض
في الأعماق السحيقة
يلقون الدخان
أولئك المصاحبون في الظلام
والذين يرغبون بكل شيء
ويأخذونه
بعيون قاسية حادة
لا ترحم، لا ترحم!
والعبارات وتبدأ وتبدأ
فوق طرق معبدة بالذهب
والشيق
بنظرات جد أسرة وغامضة
ومغوية جدا جدا
كما لو كانت آلهة آتية
من أزمنة بعيدة مهلكة
عصبة البتة على اللمس!
كل هذا لن يترك لنا مجالا
إذا ما خبرنا كل شيء
بعيدا بعيدا
في فضاءات الغيش الدامس

* شاعر من العراق.

وإذ نتذكرها فيمرارة
ونشبح عنها سريرا
لكننا سنسقط فيها دونما نامة
لنختر منا الصباحات والمساءات كلها
دفعة واحدة!
إذ لا حول لي ولا قوة
لا قوة لي ولا حول
لا أملك سوى أن أشاركك الطريق
والمصير،
بعض الوقت،
لا أكثر!

بساعتين بعد منتصف الليل
يجافيني النوم
حيث أرواح ملعونة
تصفر بعيدا وتدنو
وأشباح الذين مضوا!
تهسهس قريبا مني وتدور
أفكر بك يا ديلاكروا
وبعذرائك التي أشرعت
تدبها المستدير البض والابيض
لكي ترضع العالم كله:
الحرية!
لكنني تركتهم جميعا خلفي
في أرض المعارك الرهيبة الصامتة
بخلفية تقمر فيها الدماء
كاللهيب
صفحة السماء الدامسة
ورغما عني
عدت وحيدا
فلم يحن دوري بعد
وما كنت لأظن أنني استطعت أن أفعل شيئا
أفضل منك
يا ديلاكروا!

وفي سوح الوغي الخافتة
مروان عيدان يقاتل ويستشهد
وينهض للقتال من جديد
ومعه تنهض الظلال كلها
ويمتشق السيوف العبيد
فأخال أن الشمس تولد في البعيد...
ديلاكروا
أيذا لم يخذلني بإسل عبدالله
فقد حمل الصليب
وسار أمامي إلى الجبلجة
وفوق الجبل الرهيب
حيث غطى النور الحوارين بالحبور
غطاء الظلام
ونبعه الغراب
وأخذ برق إلى السماء!

وهم ييكون ويهقهون
بفهقهون ويبيكون
وكثرهم أولئك الذين
يسيرون في الوسط
ستخفق فوقهم رايات
أكثر من الموت حلقة!
لم ولن يملكوا دموعا ليذرفوها
وأنت تعلم أنني لا أملك
لهم ولا لي ولا لك
سوى أن يسعى طيفي وراءهم
بشعلة سوداء ودموع دافئة،
بقايا دموع،
ونحيب قارس جدا
فوق الأرض السوداء
التي أعطيت لنا وأعطينا لها
ربما

دون أن نرغب بذلك!
لا أملك لهم ولا لي ولا لك
لا لي ولا لك ولا لهم
سوى ذراعي الممددة هذي
برايبتها نصف الممزقة
أو الممزقة تماما
والتي ماتزال،
رغم كل شيء،
تخفق أكثر فأكثر!

٢ - ديلا كروا

لا أحد غيري في منزلي الخرب
لا أحد مثلي بنام علي بقايا المعظام
أنا الشاعر

٣ - ديلا كروا
إلى:
جميل الساتي..

مثيلنا وصديقنا

مروان عيدان وأنا منذ عام ١٩٧٥

الحدائق الجميلة

بعيدة جداً

هناك

في الذاكرة!

الرجال

الذين يضحكون من القلب

غابوا وراء التلال

في الأماشي الشاحبة!

الأطفال

وهم يجمعون نجيمات المطر

ابتلعهم الأرض!

النساء الجميلات

امتطين جياذهن البيض

عدون وراء القمر

في الغلوات الدامسة!

الشيوخ يلحاهم الغزيرة

خطفتهم غيلان الحكايات!

الشهيد وحده

يبكي في هذه الصحراء!

٥ - الصليبي

قم يا مروان عيدان

لقد كتبت شعرا

أنا صديقك بأسل عبدالله

لقد فتحت نافذة الليل

هذا

وكشف صدري

فأني ذلك الطير إياه

الضخم الجارح الأسود

أكبر جدا جدا من القراب

وشبيهه

وناء علي بكللكه

وبينما كنت أنت ميتا

راح يلحق دمي طويلا

في هدأة دامسة

وقبل أن يمضي

بجناحيه الجبارين

كشيم رهيب في ليلنا القارس

أعطاني كعادته

قصيدة أخرى!

٥ - الورود

في مدينة الليالي كلها

طوال الليالي كلها

ورود

ورود كثيرة

ورود قانية كثيرة

تملاً السماء

وتهمي فوق المدينة

تهمي

تهمي

طوال الليالي كلها

في مدينة الليالي كلها

ورود

ورود قانية كثيرة

تملاً السماء

وتهمي فوق المدينة!

٦ - الحياة

الفتيات

الفتيات الجميلات

بنات القمر،

بصمت،

خرجن الى شرفة المساء

بهدهوء

كتنهيدة غير مسموعة!

وبينما راحت عطور

الأشجار المبتلة الباسقة

تضوع

وتملأ روحي

راح الليل يرخي عباءة

أكثر حلقة!

المطر كان قد توقف

ولم يك ثمة هرة في الجوار

ولا حتى أغنية واحدة

فقط

الفتيات ما زلن في مكانهن

وعيونهن الواسعة التي تومض

هي، فحسب، ما ينبئ بالحياة!

الخروج في الليل

ابراهيم أصلان *

جلبابك او لا ترتديه او ان تجد ما تقوله أو لا تجد؟
وتساءلت رينة شقيقتي ان كنت أملك ثديا مثل ماما
وطلبت مني أن أخرجه من فتحة جلبابي ولكني اعتذرت
ولاحظت أنني في الأربعين ورأيت ذلك كالرجل الذي
نام في مكان يعرفه ثم استيقظ ليجد نفسه في بلاد
غريبة وألفاً سيجارته وتوقف ذهنه تماماً عن التفكير.
وأنا أمارس هذه العادة من وقت لآخر حيث أجلس على
الكنبة وأتوقف تماماً عن التفكير حتى أصبح أخف من
ذي قبل وأروح أسبح في بحر شاسع من العدم. أفعل ذلك
وأنا مرد جلبابي أو أفعله وأنا عاز من كل شيء ولكنك
لن تستطيعي في كلتا الحالتين إلا اذا أمكنك التغلب على
عينيك لأن الانسان ينشغل من خلالهما ولأنني في هذه
المرة كنت مضطرا الى تثبيتهما على وجه الطفلة التي
كانت تضحك وتهز أمام عيني وأنا أجاهد في صمت
حتى أمكنني التغلب على ذلك بعد فترة من الوقت
وفكرت انني وفقت في ذلك وعندما فكرت أنني وفقت
في ذلك عدت وأدركت ان ذهني لم يكن متوقفاً تماماً
عن التفكير، وانقلب على وجهه ومد ذراعيه على الشاطئ
المنحدر وضعت ثيابي وارديت ملابس أخرى وأثناء
مروري بالصالة أخبرت شقيقتي المتزوجة انني سأعود
قبل أن تعود هي الى بيت زوجها وهي ودعتني لانها
كانت تعرف انني سأعود متأخراً ولن أراها قبل أن تعود
الى بيت زوجها وكنت أعرف اني أعرف اني أعرف،
وانحدر الى ماء النهر فأني معنى أن تعود الى البيت
متأخراً ولا تجد أحداً في انتظارك وتقضي الليل في
تفحص أطرافك وتهز علية سيجارك الفارغة بينما لا
يوجد أمامك وأمامي إلا ان تعبر ذلك الشيء الهين؟
واسند رأسه الى الحجر الفاروق في ماء النهر وتثبت
عينيه في العتمة العميقة وبدأ يمارس هوايته.

كان الوقت ليلاً
وهو يحب شارع الذيل عندما يكون الوقت ليلاً
يحب أشجاره الكبيرة الصامتة
يحب خلوه من الناس
يحب مصابيحهم الكهربائية تعكس ظلال الأشجار
على الاسفلت الرمادي الناحب
يفادر فضل الله عثمان ويجلس على الرصيف
ويشعل سيجارة،
ويروح يتطلع الى النهر.
فأني معنى أن تكون أنت ولست أنا الذي تزوج الفتاة
التي أحببت الرجل الآخر؟
وتنشق الرائحة الحارة وهربت كائنات الليل من بين
ساقيه،
فأني معنى أن تقوم مبكراً وتذهب الى هناك وتقضي
الساعات في تقليب الأوراق وأي معنى في ألا تفعل
ذلك؟

في الثانية تماماً وقفت أمام ساعة الميقات ودفعك
الرجل الذي يقف وراءك بإصبعه بين ضلوعك فتدحيت
له عن مكانك ولماذا أنت شاحب هكذا ولماذا لا تأخذ
إجازة وتغير الهواء وتكف عن ذلك لأن ذلك من الحقوق
العادية التي يمكنك ان تمارسها قبل أن تصبح خبيرا في
لوحة الاعلانات، وريت على ظهره وراح يضحك معهن
وشاركتهن أنت أيضا الضحك ورحبت تنزل السلالم في
خفة وأعياي ألا تصطدم بالجدران وخرجت الى الطريق
العام دون أن تجفف عينيك ورحبت بشقيقتك المتزوجة
ودخلت الى حجرتك وخلعت ثيابك وارديت جلبابك
وجلست على الكنبة، وأشعل سيجارة أخرى واستلقى
على جنبه فوق الجسر المنحدر وراح يدخن ويتطلع الى
النجوم والسماء الكبيرة الخالية فأني معنى أن ترتدي

* كاتب بروائي من مصر

رسائل الى شاعر شاب رينير ماريا ريلكه

Brème worpswedw قرب أن في

في ١٦ يوليو ١٩٠٣

ترجمة: شهاب بوهاني

حاولت ببساطة، ان تكسب- مثل خادم- ثقة ما يبدو عديم القيمة، فان كل شيء- حينها- يتبدى لك اسهل واكثر تناغما، واكثر قابلية للمصالحة- ليس مع الذكاء الذي يتراجع بفعل الدهشة- وانما مع وعيك (٢) الاشد حميمية، وذاك المتيقظة، ومعرفتك، انك شاب بعد؛ فأنت قبل كل شيء بده، واني اود لو تسمح لي بأن ادعوك، الى ان تتحلى بالصبر امام كل ما لم يجد طريقه الى الحل، في قلبك، والى ان تحاول حب الاسئلة في ذاتها، كما يمكن ان تحب غرنا مقفلة، او كتبنا مكتوبة بلغة شديدة الغرابية (٣) عنك، فلا تبحث الآن عن الاجوبة التي لن تأتيك، لانك لا تستطيع أن تحياها، والحال انه ينبغي ان تحيا كل شيء. حاول- الآن- ان تحيا الاسئلة، وربما يتسنى لك تدريجيا، ان تحيا- يوما ما ودون ان تدرك ذلك- تجربة المثل، في حضرة الجواب.

ربما تكون تحمل في ذاتك القدرة على الخلق والابداع، وفي طريقة الحياة هذه، سعادة عظيمة وصفاء فريد، وانت مطالب بأن تربي نفسك على هذه الحياة، ولكن عليك ان تتقبل بكل ثقة ما يحدث بمعزل عن كون هذا الحدث نابعا من ارادتك، او من بعض الاحزان والمخاوف الكامنة فيك- تقبله، ولا تكره شيئا. نعم، الجنس امر مهم؛ أهمية كل ما هو مفروض علينا، ان كل ما هو جدي، مهم، وان كل شيء جدي.

اذا اعترفت بهذا الامر، وتوصلت بنفسك- وحسب قدراتك وطريقة كينونتك، وبفضل تجربتك وطفولتك وقوتك- الى ان تفوز بعلاقة خاصة بك مع الجنس (أي خارج دائرة تأثير الموضوعات الاجتماعية والاخلاق) فانه لن يكون من حقل- بعد ذلك- ان تخشى من ان تضيق او تصبح غير مستحق لاغى ما تملك.

إن الشهوة الجسدية المحمومة، تجربة حسية، لا تختلف في

منذ عشرة أيام تقريبا، غادرت باريس- متعبا ومريضا بعض الشيء- وجئت الى سهل الشمال الكبير، الذي يمكن أن يساعدني على التعافي، بامتداده وصمته وسمائه، ولكنني ادركت أمطارا طال هطولها، ولم يتفق لها- إلا اليوم- ان تميل قليلا عن البلاد التي تهتز - كتيبة- تحت هبوب الرياح واني استقل لحظة الصفاء الاولى لأحييك، سيدي العزيز عزيزي، السيد كابيس (Kappus).

لقد تركت احدى رسائلك- مدة طويلة- دون رد. ولم يكن ذلك بسبب أنني نسيتها؛ إذ هي من الرسائل التي نعيد قراءتها، عند العثور عليها بين رسائل أخرى، ولقد وجدت فيها، كما لو كنت أراك في الحقيقة. اني أقصد رسالتك المؤرخة في ٢ مايو، التي لا شك انك تذكرها، عندما اقراها في الصمت الكبير، الذي يلف هذا «القصي»، فان انشغالك للجميل بالحياة، يهزئي أكثر مما فعل عندما كنت في باريس، حيث يرف كل شيء بطريقة مختلفة وضيع، نتيجة الصخب العظيم، الذي يهز كل الأشياء. ههنا، حيث تغني أرض مترامية تعبرها الرياح القادمة من البحار. هنا، أشعر ان لا أحد- في أي مكان كان- يقدر على الاجابة، عن هذه الاسئلة والاحساسات، التي تحمل في ذاتها حياة خاصة، لان افضل الناس ينخدعون «في» الكلمات، عندما يتعلق الامر بالكشف عما هو عظيم، يكاد لا يتقبل.

ولكنني اعتقد - رغم هذا- انك لن تظل بدون حلول، اذا ما تشبثت بأشياء شبيهة بهذه التي تمتع- الآن- عيني. واذا ما بقيت متشبثا بالطبيعة، وبما فيها من بسيط ودقيق لا يكاد أحد يراه؛ رغم انه يمكن ان يصبح «العظيم» والرحب، واذا واذا كانت لك هذه القدرة على حب الأشياء الحقيقية، واذا

* مترجم من تونس

شيء عن النظرة الصافية أو الإحساس الخالص الذي تقهر به
اللسان ثمرة طيبة.

إنها تجربة عظيمة ولا نهائية، وهبت لنا، وهي معرفة
بالعالم، وامتلاء، وتوهج لكل معرفة.

وليس السمين أن تفتح ذراعينا لهذه التجربة: إنما السمين، أن
معظم الناس يستغلونها بطريقة فجأة ويهدونها، جاعلين
منها مشيراً في لحظات الإرهاق- التي تعترى حياتهم-
وتشتتا: (٤) بدل أن تكون تكليفاً يطلب الاعالي.

الاكل، هو الآخر، صوره الرجال شيئاً آخر: حرمان هنا وتخمّة
هناك، لقد شوها صفاء هذه الحاجة: بل أن كل الحاجيات
العميقة والبسيطة التي تتجدد الحياة بها، صارت مشوهة، هي
ايضا، ولكن الفرد (٥) وحده هو القادر على أن يجلّوها لنفسه
ويعيشها في صفائها، (وإن لم يكن الفرد قادراً على ذلك لعدم
استقلالته، فسيكون المتوحد قادراً عليه، بالتأكيد).

انه بإمكانه أن يتذكر أن كل جمال في الحيوانات، والنباتات
هو- وفي هيئة تمتد في صمت- (محض) حب وروية.

وهو قادر على أن يرى الحيوان- مثلما يرى النبات- يجامع
ويتكاثر وينمو في هدوء ورقة: ليس من أجل اللذة الجسدية،
ولكن رضوخاً لضرورات، أعظم من اللذة والوجع، وأقوى من
الارادة والصدوم.

أه، لو يستطيع الإنسان أن يفتح ذراعيه بأكثر خشوع، للسر
الذي ترشح به الأرض حتى في أصغر الأشياء، ليته يستطيع
أن يحمله ويتحمله بقدر أكبر من الجدية، ويحس بثقله الهائل،
بدل أن يستحب به!

ليته يتعلم احترام خصوصيته- التي هي بالحق خصوصية- سواء
كانت روحية أو جسدية، لأن الإبداع الروحي متأت- هو
الأخر- من الإبداع الجسدي، وهو من ذات الجوهر، مع فارق
بسيط: وهو أن الإبداع الروحي يشبه ترديداً- أكثر هدوءاً
وانتشاء وخلوداً- للشهوة الجسدية.

«إن فكرة، كوننا مبدعين نهب الحياة، ونبدع»، عديمة للقيمة،
من دون تأكيدها العظيم الدائم، وتحقيقتها في العالم. وهي لا
تساوي شيئاً، من دون الرضاضا (٦)، الذي يعجز الأشياء
والحيوان، وإذا كان الانتشاء الذي تورثه هذه الفكرة جميلاً
وثيراً، بشكل لا يوصف، فإن مرد ذلك إلى كونها ترشح
بذكريات، مورثة عن ملايين حالات الخلق والولادة.

ففي فكرة خلاقة واحدة، تعود آلاف ليالي الحب
المنسية إلى الحياة، لتملاً تلك الفكرة عظيمة ورفقة، وإن
أولئك الذين يلتحمون- ليلاً- ويتعانقون والشهوة

تهددهم، إنما ينجزون عملاً جدياً.

إنهم يجمعون لذات وعمقا وقوة، يهبونها لنشيد شاعر آت،
سوف يعلو ليخبر عن لذات عارمة لا تنقال، وهم يدعون
المستقبل- الذي هو آت لا ريب- حتى وإن أخطأوا واعتراهم
العمى، فإن إنساناً جدياً (٧) سينهض، وعلى خلفية الصدفة
التي تبدو- هنا- منجزة، يصحو القانون (الطبيعي)، الذي
بمقتضاه تبحث بذرة- قوية وصامدة- عن طريق، يقودها
إلى البويضة التي تأتي إلى لقائها «مفتوحة».

لا تكثر لسطوح الأشياء، ففي الأعماق يفدو كل شيء قانوناً.
أن الذين يبهجون هذا السر، بطريقة خاطئة «وما أكثرهم»،
يضيعونه على أنفسهم فقط: لأنهم ينقلونه- مثل رسالة
مغلقة- دون علم بذلك.

لا تتع وراء تعدد الأسماء، وتعقد الحالات: لأن فوق كل شيء
تمتد أمومة (٨) رحيمة وشهوة مشتركة.

إن جمال عذراء، أي «الكائن» الذي لن ينجز شيئاً بعد - مثلما
عبرت بطريقة جميلة- هو أمومة تعد نفسها، وتنتظر متعبة
قلقة.

وإن جمال الأم، يكمن في أمومتها، وفي أعماق امرأة مسنة،
تقيم ذكرى عظيمة.

ويبدو لي أن في الرجل- أيضاً - أمومة حسية وروحية: إذ
الانصباب عنده، هو شكل من أشكال الولادة، وهو يلد عندما
يبدع، انطلاقاً من الامتلاء الأشد للتصاقاً بأعماقه.

وقد يكون بين الجنسين درجة قرابة أكثر مما نعتقد، وربما
يتمثل التجديد العظيم للعالم في أن الرجل والفئة سوف لن
يطلبها بعضهما- بعد التخلص من الإحساسات الخاطئة
والتنافر- باعتبارهما ضدين، وإنما باعتبارهما شقيقين أو
جارين. فيجتمعان اجتماع كائنين شريين، لينبها معا
بسممة حمل ما في الجنس من عظمة- سلطت عليهما-
ببساطة وصبر وجدية.

ولكن كل ما يمكن للمجموعة أن تنجزه، يوماً ما، بإمكان
المستوحذ أن يشرح- من الآن- في أعداده وتشبيده، ببديه
اللتين هما أقل عرضة للخطأ.

أحب- إذن- سيدي العزيز- عزلك وأحمل أوجاعها بشكوى
موقعة النشيج جميلته.

تقول إن أقاربك بعيدون عنك: وهذا يعني أن رحابة قد نشأت
حولك، فإذا كان قريبك بعيداً عنك، فإن الرحابة- التي أدركت
النجوم- من حولك مترامية، تمتع بنموك الذي لا يمكن أن
يرافقه- فيه- أحد. وكن ودوداً مع أولئك الذين خلفتهم

وراءك، كن واثقا من نفسك وهادئا في حضورهم؛ فلا تجلدكهم بشكوكك، ولا تفزعهم بقلقك بنفسك، ولا يفركتك، التي لن يكون بمقدورهم فهمها.

اسع الى ان تتعقد معهم نوعا من الحياة «الجماعية» (٩) البسيطة والوفية التي لن تتغير - بالضرورة - وان تغيرت أنت، مرات ومرات.

أحب فيهم الحياة، في هيئة غريبة، ولكن رحيمًا مع الشيوخ الذين، تهربهم العزلة التي وضعت فيها أنت، فثقتك.

حاول أن تتجنب تلك الفجيعة (١٠) التي تورث - دائما - علاقة الآباء بالأبناء، لأنها تأتي على قوة الأبناء، وتستهلك حب الآباء، هذا الحب الذي يعتمل ويتصرف دون فهم، لا تطلب منهم نصيحة، ولا تنتظر منهم أن يفهموك، ولكن (حاول) أن تزامن بحب يحفظك مثل ميراث: ان في هذا الحب قوة وريكة، هو ليس في حاجة لظهارها!

انه من الأفضل - أولا - أن تجد منفذا، الى مهنة تجعلك مستقلا وتمنحك اكتفاء تاما بذاتك، انتظر بصبر حتى تعرف فيما بعد، اذا كانت هذه المهنة ستضيق على حياتك الداخلية، وان كنت أجد المهن صعبة وكثيرة المتطلبات، لانها مثقلة بمواضعات كبيرة، ولا تترك مجالاً - البتة - لتصور خاص، للواجبات.

ولكنك تسجد في وحدتك - حتى في أشد الظروف غربة - سندا وملاذا، وانطلاقا منها هي تسجد على طريقك. تصحبك كل أمانتي وثقتي.

المخلص لك رينير ماريا ريلكه

روما في ١٥ ماي ١٩٠٤

كابيس

سيدي العزيز كابيس Kappus ،

لقد انقضت وقت طويل، منذ أن تسلمت رسالتك الأخيرة، فلا تؤاخذني على عدم الرد عليها لأسباب ثلاثة: أولاها كان العمل وثانها أنني كنت مضطربا، وأخرها مرض خفيف، وقضلا عن كل هذا، فقد تعذر علي أكثر من مرة أن أقدم لك جوابا، وددت أن يصلك في أيام هادئة وجميلة. أما الآن فاني أشعر مرة أخرى، بأن حالتي قد تحسنت (علما أن بداية الربيع يتحولاته للماكرة وتقلباته، كان لها وقع كبير هنا).

وانها لمناسبة لكي أحييك وأحدثك عن أشياء شتى لكي أعجب عن رسالتك بأفضل ما أستطيع.

وجع عميق، قاتم يرتجف خلال حياتي

بلا شكوى ولا آفات.

ومن أحلامي، يبارك الثلج المزهر الصافي
أهدأ أيام حياتي...

ولكن غالبا ما يقطع السؤال العظيم طريقي...

أصغر وأمر أمامه باردا

وكأني على ضفة بحيرة

لا أجزر على قيس موجها

ثم تحل في معاناة قائمة

قتامة ليالي صيف بلا بريق

تشقها نجمة لامعة هنا وهناك.

حينها - وعلى غير هدى - تبحث يداي عن الحب

لأنني كم أحب أن أصلي بأصوات

يعجز فمي المتوجع عن إيجادها.

لقد أعدت - مثلما تلاحظ - كتابة (١١) رباعيتك، لأنني

وجدتها جميلة وبسيطة، ووليدة شكل تنامت فيه بانضباط أخلاقي هادئ:

انها أفضل أبيات لك، تمكنت من قراءتها، واني أسلمك الآن هذه النسخة، لأنني أعرف جيدا أنه أمر مهم وتجربة جديدة، أن يجد المرء عمله الخاص مكتوبا بيد غريبة.

اقرأ هذه الأبيات كما لو انها ليست لك، وستشعر من أعماقك كم أنها أبياتك أنت.

لقد كانت قراءة هذه الرباعية ورسالتك سعادة لي، فشكرا على هذه وعلى تلك.

عليك ألا تنقي في عزلتك، بحجة أن في ذاتك شيئا يتوق الى الخروج منها.

ان هذا التوق بالذات، هو الذي سيساعدك على ان تجعل عزلتك منتصبة فوق أرض شاسعة. اذا ما استخدمته بهدوء ووجاهة، استخدامك آلة موسيقية.

لقد حسمت الناس - بمساعدة المواضعات - كل الأمور في اتجاه التساهل، واتجاه «أسهل» مظاهر التساهل، والحال انه بين أنه علينا ان نلتزم الصرامة، لأن كل ما هو حي مرتبون بها، وأن كل ما في الطبيعة ينمو ويقاوم بطريقته، وهو - انطلاقا من ذاته - شيء بذاته يجهد ليكون كذلك أيما كان الشئ وهو يفعل ذلك ضد كل العراقيل.

اننا نعرف القليل، ولكن يقينا واحدا لا يفارقنا، وهو أنه علينا أن نكون من انصار الصرامة و«الصعب»: «لأن العزلة «صعبة» فانه أمر جيد أن يكون الانسان متوحدا: أن يكون أمر ما صعبا، فذلك سيب اضافي لكي ننجزه.

انه أمر جيد - كذلك - أن نحب، لأن الحب قاس وصعب، أن

يجب كائن بشري كائننا آخر هو أصعب أنواع الحب وأقساها، وهو أمر مفروض عليها، أنه الأقصى، منتهى التجربة والاختبار، وهو العمل الذي يكون كل عمل آخر تمهيدا له. لهذا السبب نجد أن كل الشباب - الذين هم مبتدئون (١٢) في كل شيء - غير قادرين على الحب (١٣) وعليهم أن يتعلموه، عليهم أن يتعلموا الحب بكل كيانهم ويكمل قواهم مجتمعة حول قلبهم المتوحد، القلب الذي تعلو دقاته. ولكن وقت التدريب طويل دائما ومغلق (...)

يمثل الحب - بالنسبة إلى الفرد - مناسبة عظيمة، ليصبح شيئا ما بذاته، وليغدو - حبا لآخر - عالما بذاته، الحب ضرورة عظيمة وغير هيئة للفرد، أنه شيء يختاره ويدعوه نحو «الرحب»، أنه بهذا المعنى فقط: معنى المهمة والاشتغال على الذات (نصفى ونطرق ليل نهار) (١٤)، يجب على الشباب أن يستخدموا الحب الذي منح لهم. وأما أن يذوبوا ويهبوا أنفسهم، فهذا ما ليس مسموحا لهم به (إنهم يحتاجون الكثير الكثير من الوقت كي «يدخلوا» ويجمعوا) ...

وهذا هو الأقصى، الذي لا تكفي لانجازه - ربما - حيوات بشرية عديدة. ولكن - هنا - غالبا ما يضل الشباب (الذين يفتقرون - أساسا - إلى الصبر): إنهم يرتمون بعضهم على بعض عندما يشاهد الحب، وينتشرون - كما هم - بكل عدم توازنهم وفوضاهم وعدم أهليتهم للتمييز. ولكن ماذا يمكن أن ينتج عن ذلك؟ ماذا يمكن أن تصنع الحياة بهذا الكم من نصف «الفضلات» الذي يدعونه «مجموعتهم» والذين يحبون تسميته، سعادتهم ومستقبلهم؟

هنا يضيع كل واحد نفسه - حبا للآخر - ويضع الآخر، وآخرين كثيرين... أنه يضيع الغضائات الراحبة والامكانيات (١٥)، مستبدلا القرب والهروب من الأشياء الصامته التي ترشح بالاحساسات المسبقة، باضطراب عقيم لا يرجى منه شيء غير بعض اللرق والخبية والغمرة (١٦) وحينها يبحث عن خلاصه، في واحدة من المواقض (١٧) الكثيرة التي تمتد بعدد كبير على طول هذا الطريق الموقل في العتورة، مثلما تنتشر الملاجئ العمومية. ولا تخلو منطقة من مناطق التجربة البشرية من «مواقض»، ولقد رصدوا لها حشدا هائلا من الاختراعات: أحزمة أمان وزوارق انقاذ وزلاقات مائية، وإذا استطاع التصور الاجتماعي أن ينشئ هذا الكم من الملاجئ، فلأنه - وانطلاقا من ميله إلى اعتبار الحياة للعاطفية ضريبا من التسلية - يجب عليه أن يمنحها

شكلا هشا، قليل التكلفة ويدون مخاطر، مثلما هي الملاهي العمومية.

ويدون شك، فإن كثيرا من الشباب الذين يحبون بشكل سيئ، أي بلا ميالة وعلى حساب عزلتهم، يشعرون أن خطأ يستحقهم ويريدون بطريقتهم الذاتية الخاصة أن يبعثوا الحالة - التي تردوا فيها - غصبة وقابلة لأن تحيا، لأن طبيعتهم ترشددهم إلى أن أسئلة الحب - ويدرج أقل من كل ما يكتسب أهمية - لا يمكن أن تجد حولا عمومية، ولا حولا مطابقة لهذا الاتفاق أو ذلك. ولتعلق الأمر - هنا - بأسئلة حميمة: أسئلة من كائن بشري إلى آخر تتطلب في كل مرة جوابا جديدا ومتميزا، وشخصيا فقط ولكن كيف لهؤلاء الذين «ارتقوا» معا وضيعوا كل الحدود والتمييز (١٨) فلم يعد لهم أي شيء ذاتي، أن يجدوا في روايتهم ما به يخرجون من عمق عزلتهم المقبورة.

إن أفعالهم تنبع من هم مشترك، وهم إذا أرادوا أن يقتلوا بكل ارادتهم، من المواقض الاجتماعية التي «تحاصروهم» (كالزواج مثلا)، يسقطون في جبال حل أقل صخبا ولكن حيث للمواقض نفس القدرة على القتل.

لا شيء أن من حولهم ليس موضوعة: هنالك حيث نزع جماعة مبكرة ومضطربة تكون منطلق أفعال: كل فعل متواضع عليه وكل علاقة تقود إليها فوضى (١٩) كبداهة لها مواضعها أيضا: بل إن القطيعة نفسها تكون خطوة متواضعا عليها، وقرارا موكولا إلى الصدفة.

وإذا نظرنا عن كثب ويجدية، نجد أنه في الحب الصعب - مثلما في الموت (٢٠)، الذي هو صعب - لا يوجد أي بصيص حل، كما أنه لا يوجد رأي أو طريق أثبت نجاعته، وبالنسبة لهاتين المهمتين - الموت والحب - اللتين نحملهما مخبوءتين وننقلهما دون أن نفتحهما، فإنه لا توجد قاعدة مشتركة ومؤسسة على اتفاق، تسمح بالكشف من نفسها.

ولكن إذا شرعنا في تجربة الحياة فرادى، فإن هذه الأشياء العظيمة (٢١) تأتي الينا - نحن الذات - وتقترب منا كأشد ما يكون الاقتراب.

إن المتطلبات التي يفرضها عمل الحب الصعب على تطورنا، أن تتجاوز حدود حياة واحدة، ونحن - باعتبارنا مبتدئين - لا نستطيع الاجابة عنها، غير أنه، إذا ما أصررنا وحملنا هذا الحب ككيفية ودية، بدل أن نقيه في هذا اللب الزائف عديم القيمة، حيث جانب البشر أقم ما في وجودهم - محتمين به - فإن تقدما طفيفا وارتياحا قد يسعفان أولئك الذين يأتون - زمنا - من بعدنا. وفي الواقع فإننا شرعنا - من وقت قصير

مقط- في النظر الى علاقة فرد بأخر، بموضوعية وبدون أفكار مسبقة

وان محاولتنا(٢٢) لكي نعيش علاقة مماثلة لا نجد أمامها أي نموذج، غير أن تحولات المرحلة(٢٣) أتاحت لنا ما به نستعين في بداياتنا المترودة.

إن الفناء والمرأة- في جده انتشانهما الذاتي- لا تمنحنا نفسيهما الا قليلا، الى تقليد(٢٤) الأساليب الذكرية السنية، وكذلك المهن الذكورية.

وقد اتضح بعد ضبابية هذه التحولات، أن النساء لم تمررن بهذا الحشد من التذكرات المتحولة- السنية غالبا- الا لتطهير جوهرن الذاتي من التأثيرات المشوهة للجنس الآخر.

ان النساء - وهن اللاتي تقيم فيهن الحياة وتمتد أكثر حميمية وخصوبة وثقة- صرن في جوهرن كائنات بشرية أكثر نضجا، بل أكثر إنسانية من الرجل: هذا الرجل الهش الذي لا تستطيع وطأة أي من لمار الجسد أن تصببه تحت سطح الحياة؛ هذا المختال الوقح المندفع، الذي يحتقر ما يعتقد انه يحبه

إن إنسانية المرأة التي استهلكتها الاوجاع والاهانات، ستولد من جديد عندما تعري المرأة المواضعات الاجتماعية التي تفرض عليها أن تكون «امرأة ولا شيء غير ذلك»- في خضم هذه التحولات التي تطرأ على وضعيتها الخارجية.

وأما الرجال الذين لا يستشعرون ألهم حدوث أي شيء، فانهم سيصدمون بذلك صدمة عنيفة، وفي يوم ما ستكون الفتاة بيننا، وكذلك المرأة، وستكف أسماؤهن عن الاشارة الى نقيض المذكر وتصبح شيئا كائنا بذاته لا ينظر اليه باعتباره مكملا وحدا فاصلا، وانما باعتباره حياة ووجود، أي: الكائن البشري الانثوي.

(ومن الضروري أن أشير الى أن مؤشرات مؤكدة على ذلك صارت الآن تترك مشعة، لا سيما في البلدان الشمالية)، وسيعبر هذا التطور الطريقة الانثيائية التي نعيش بها الحب تغييرا جذريا، وسيجعلها لتصبح علاقة بين انسان وانسان، وليس بين رجل وامرأة.

وان هذا الحب الأكثر إنسانية (الذي سينجز بقدر كبير من الاحترام والرقية، هذا الحب الطبيب والواضع في اتعاقده وانفصامه)، يشبه ذلك الحب الذي نعد له بصراع مرير، ذاك الذي يتمثل في عزلتين تحتمي كل منهما بالأخرى، وتحترم حدودها

ومع ذلك، فايك أن تظن ان ذاك الحب العظيم الذي فرض

عليك- صبييا- كان بلا فائدة: فهل انه بإمكانك ان تزعم ان الكثير من الرغبات العظيمة واللذائيا التي ما زالت تسكنك الى اليوم، لم تتضغ فيك؟

اعتقد أن هذا الحب لم يزل قويا وقادرا، الى هذا الحد، الا لكونه مثل عزلتك العميقة الأولى، وأول عمل داخلي أنتجته في حياتك.

أطيب تمنياتي لك عزيزي السيد كابيس.

المخلص - رينير ماري ريكه

Borgeby gard Gladie السويد في ١٩٠٤/٨/٢٥

(...) لقد كان لك كثير من الأحران العظيمة التي انقضت، وما أنت تقول إن هذا الطابع العابر، هو ما صعب عليك احتماله لقسوته

وأنا أدعوك الى أن تفكر جيدا: ألم تخترقك هذه الأحران في الصميم؟ ألم تتغير فيك أشياء كثيرة؟ بل ألم تتغير أنت ذاته، في نقطة ما أو موضع ما من كيانك، فيما كنت حزينا؟

ان الأحران التي تحملها قفطلي على أصواتنا(٢٦) ونحن بين الناس، هي وحدها الأحران الفطرية والسنية. انها تشبه تلك الأمراض التي تعالج علاجا سطحيا وسخيفا فتتراجع قليلا ليكون ظهورها- بعد ذلك- مرعبا. انها تتراكم في الداخل، وهي من الحياة؛ ولكنها حياة لم تحي، حياة يمكن أن نتقنا. لو كان بإمكاننا أن نرى أبعد قليلا مما نتحبه معرفتنا، وخلف الأبواب الأمامية لحسننا، لكان بوسعنا أن نحتمل أحراننا بثقة أكبر من تلك التي نحتمل بها أفراحنا.

ولعل مرد ذلك، الى أن أحراننا تمثل اللحظات التي ينفذ- خلالها- الى داخلنا شيء جديد(٢٧) ومجهول. وفي تلك اللحظة تصمت أحاسيسنا، في تردد خجول، ويتراجع فينا كل شيء، فيخيم سكوت ويستوي ذاك الجديد الذي لا نعرفه، صامتا، هناك في الوسط.

وإني أعتقد أن جل أحراننا هي لحظات تؤثر تشعرونا بالعجز عن الحركة، فرط ما بنا من صمم تجاه حياة احساساتنا المومسة بالغربة.

ومعنى ذلك أننا وجهدون مع ذاك الغريب الذي نفذ الى داخلنا(٢٨)، ومعناه أيضا، أن كل ما هو مألوف ومعتاد لدينا، قد أخذ منا، وألنا نجد أنفسنا وسط مرحلة تحول، حيث لا نقدر على الوقوف دون حراك.

وسأفسر لك الآن لماذا يكون الحزن عابرا؟

ان ذاك الجديد الذي انضاف اليها فصار فينا، قد نفذ الى قلبنا، الى أكثر مصابته حميمية، حيث ينغني ليمتزج بالدم فنكف عن

إدراك ما هو، ويمكن أن يخيل إلينا أن شيئاً لم يحدث، والحال أننا تغيرنا مثلاً بتغيير بيت بدخول ضيف.

لا نستطيع أن نقول من الذي دخل، وقد لا نعرف ذلك أبداً، ولكن مؤشرات عديدة تجعلنا نفكر في أن المستقبل هو الذي اقتحم برأينا (٢٩) بهذه الطريقة كي يتحول فينا، زمناً طويلاً قبل حلوله الفعلي.

لهذا السبب يكون من المهم أن يبقى الإنسان وحيداً ومنتبهاً، عندما يكون حزينا؛ لأن اللحظة التي يبدو أن لا شيء يأتي خلالها أو يتحرك، هي اللحظة التي يدخل مستقبلنا- خلالها- فينا. وهذه لحظة أقرب إلى الحياة من اللحظة الأخرى الصاخبة حيث تأتينا المستقبل كما من خارج.

وقدر ما نكون هادئين وهابرين ومنفتحين- في حزننا- بقدر ما ينفض فينا هذا الجديد عميقاً دونما معكر. وقدر امتلاكنا له، بقدر ما يكون قدرنا؛ قدرنا الذي عندما يطلع يوماً ما من ذلك «الجديد»، ليقترن ببقية الأقدار، نشعر في أعماقنا كم نحن أهل وأقارب. انه من الضروري ألا يدهمنا شيء غريب، عدا ما هو لنا منذ زمن بعيد. وفي هذا الاتجاه بالذات يتشكل تطورنا تدريجياً، في هذا السياق وجب أن نعيد التفكير في عدة مفاهيم متعلقة بـ«الحركة» (٣٠).

ولقد تسنى لنا أن ندرك تدريجياً، أن ما نسميه قدراً، يخرج من الإنسان، ولا يدهمه من الخارج، ولم يدرك عدد كبير من الناس ذلك؛ لأنهم لم يمتثلوا بقدرهم- فيما هو يحيا داخلهم- ولم يحوّلوه فيهم، لقد بدا لهم «غريباً» إلى حد جعلهم يجزمون- في رعبهم المريب- انه لم يحد فيهم الا للثو؛ وهم يقسمون على أنهم لم يجدوا في نواتهم شيئاً شبيهاً به، قبل ذلك.

ومثلاً أخطأنا طويلاً بخصوص حركة الشمس، فإننا تنمادى في أوهامنا حول حلول (هذا الغريب).

إن المستقبل ثابت، بما عرّضه، وأما نحن فاننا نسبح في الفضاء اللانهائي (٣١) فكيف لا يشكّل الأمر علينا؟

وحتى نعود إلى موضوع العزلة، فإنه بات جلياً- أكثر فأكثر- انها ليست شيئاً يمكن أخذه أو تركه، نحن متوحدون، ويمكن أن نوهم أنفسنا بأن الأمر ليس كذلك، بيد انه يحسن أن نفهم أننا متوحدون، ويحسن بكل بساطة أن ننطلق من هنا، وحينها سيحترقنا الدوار بالتأكيد، لأن كل النقاط التي ألقت عيوننا أن تقع عليها، ستسحب منا؛ فينتفي كل قريب، ويتناهى كل بعيد في بعده.

إن كل من يتقل- فجأة ودون سابق انذار- من غرقته إلى قمة

جبل شاهق، يعتربه نفس الاحساس بالدوار: انه يشارف على الامحاء بفعل حالة من الضبابية لا مثيل لها، ويفعل كونه تحت رحمة شيء لا مسمى. انه يخيل إليه انه سقط أو ألقى به في الفضاء فحطم وتناثر ألف قطعة. فاي الأكاذيب، لا يبتدعها عقله، في هذه الحالة، حتى يستعيد حواسه؟!

وبهذه الطريقة تتغير- بالنسبة إلى من يقدر متوحداً- كل المسافات والمقاسات، وتحدث هذه التغيرات فجأة وتمازج مثل الرجل الذي فوق قمة الجبل، فإنه يشكل تخيلات غير معتادة واحساسات غريبة، يبدو وكأنها تنمو فوق كل ما هو محتمل. غير انه من الضروري أن نحيي (٣٢) هذا أيضاً.

علينا ان نتحمل وجودنا أكثر ما يمكن، وحتى ما كان شديد الغرابة، ينبغي أن يكون ممكناً في هذا الوجود. وهنا تكمن الشجاعة الوحيدة التي نحن مطالبون بها.

إن نكون شجاعاً أمام ما هو أغرب وأبعث على الدهشة، وأقل قابلية للايضاح.

وإذا كان تخاذل الفاس- بهذا الصد- قد ألحق ضرراً بالغاً بالحياة؛ فإن التجارب المعيشة التي نسميها «انثاقات»، وكل ما نسميه «عالم الأرواح»، والموت؛ كل ما هو شديد الالتصاق بنا. وجد نفسه بفعل المقاومة اليومية خارج الحياة، إلى حد أن الحواس (٣٣) التي كانت تسمح بالامساك به، اعترافاً الضمور. دون أن نتحدث عن الله، بيد أن الخوف مما هو غامض لم يفكر وجود الفرد فحسب؛ وإنما ضيق بفعل تأثيره العلاقات بين البشر، فاجتثت من مجرى نهر (٣٤) الامكانات اللانهائية، لتزحف فوق ضفة نهر جرداء، لا شيء يدركها.

لأن الكسل ليس وحده القادر على جعل العلاقات البشرية تتكرر رتيبة، لا تتجدد، وإنما هناك أيضاً الخجل أمام كل

تجربة جديدة وغير منظورة، نشعر أننا دون مستواها وحده، من هو مستعد لكل شيء ولا يرفض أمراً، حتى ما كان غامضاً؛ سيعيش العلاقة مع شخص آخر مثل شيء حي يستند تجربته الخاصة.

وإذا مثلاً هذا الوجود بغرفة (٣٥) كبيرة نسبياً، فإن معظم الناس لا يتعلمون سوى معرفة زاوية من الغرفة، أو مكان ما من النافذة، أو جزء (صغير من الأرضية)، يمشون عليه ويجيبون، وهكذا، فهم يجدون نوعاً من الأمان، ومع ذلك، فكم هو انساني هذا الأمان المحفوظ بالمخاطر، والذي يدفع السجناء- في حكايات بو (٣٦) - Poë إلى جس أشكال زناياتهم (٣٧) المعتمة والمزعجة، حتى لا يكونوا غريباً عن مخاوف اقامتهم.

ولكننا لسنا سجناء، وليست هناك أية فخاخ حولنا؛ لا شيء هنا ينبغي أن يخيفنا أو يعذبنا، فنحن في الحياة مثلنا في أكثر العناصر ملاءمة لوجودنا. فضلا عن أن آلاف السنين من التكيف (٣٨)، جعلتنا نشبه هذه الحياة، إلى حد أننا - إذا بقينا ساكنين - بالكاد نميز أنفسنا عن كل ما يحيط بنا بفضل نوع من التماهي (٣٩) السعيد. ولسنا محقون في أن نكون حذرين من عالمنا، لأنه لا نهابسنا العدا، وإذا كانت فيه مخاوف، فهي مخاوفنا نحن، أو فيه مغاور، فنلك المغاور لنا. وإذا كانت في هذه المغاور مخاوف، فعلينا أن نحاول حبلها. ويكفي أن ننظم حياتنا وفق المبدأ الذي يدعونا إلى التمسك بالأصعب حتى يستحيل ما يبدو لنا اليوم شديد الغرابة، أكثر الأمور ألفة وأوامها.

كيف لنا أن ننسى الأساطير القديمة التي كانت في بدء كل الشعوب: أساطير التخمينات (٤٠) التي تنقلب في اللحظة القصوى أميرات؟ فريما تكون كل التفتينات في حياتنا أميرات جميلات ومقدمات، تنتظر رؤيتنا يوما ما ربما يكون كل مربع يحتاج مساعدة، ويريد منا أن نساعد.

عزيزي السيد كاييس، لا ينبغي أن تخاف، عندما ينهض أمامك حزن أكبر من كل الأحزان التي صادفك؛ أو عندما تمر كآبة على يدك وعلى جميع حركاتك، مثل النور وظل السحب، ينبغي أن تشعر أن شيئا ما يحدث لك، وأن الحياة تحضنك (٤١)، ولم تنسك ولن تخلي عنك، لماذا تريد أن تطرد من حياتك كل نوع من الاضطراب، أو الوجد والاكئاب، وأنت لا تعلم شيئا عما تعمله هذه الحالات فيك؟ لماذا تجد ذلك بالتساؤل عن مصدر كل ذلك، وعن مآله؟ وأنت تعلم أنك في مرحلة تحولات، وأنه لن تكون لك رغبة أكبر من رغبتك في أن تتحول.

وإذا كان ما يحدث لك مشويا بالمرض، فاعلم إذن، أن المرض وسيلة يتمكن بها الجسم من التخلص من كل ما هو غريب عنه، ومن شمة، فليس علينا إلا أن نساعد على أن يكون مريضا كلنا وعلى أن يعبر عن نفسه، لأنه بذلك يستطيع أن يتطور.

عزيزي السيد كاييس، كثير من الأشياء تحدث الآن في ذاتك، وينبغي أن تكون صابرا مثل مريض، وولغا مثل من يتماثل للشفاء؛ لأنك قد تكون هذا وذلك معا، وفضلا عن ذلك فأنت - أيضا - الطبيب الذي ينبغي أن يسهر على نفسه.

وفي كل مرض هنالك أيام لا يستطيع الطبيب خلالها إلا أن ينتظر، وهذا ما ينبغي أن تفعله اليوم باعتبارك طبيب نفسك.

لا تراقب نفسك كثيرا، ولا تخرج باستنتاجات متسعة مما يحدث لك: دعه - فقط - يحدث، والا فأنك ستفقد ببساطة إلى القاء نظرات لوم (٤٢) (أي أخلاقية) على ماضيك، الذي يساهم بالتأكيد، بكل ما يهب الآن للقائك، في حين أن كل ما يعتمل فيك الآن من تيه ذاك الولد الذي قد كنت، ومن أمانيه وتطلعاته، ليس هو ما تتذكره، وتدينه.

إن الوضعية الاستثنائية (٤٣) لطفولة متوحدة ومحرومة، وضعية في غاية الصعوبة والتعقيد، فهي منذورة إلى تأثيرات مختلفة في نفس الوقت.

يجب أن تكون حذرين إزاء الاسماء، فكثيرا ما تتحطم حياة على اسم الجريمة وليس على الفعل ذاته هذا الفعل الذي هو بدون اسم، والذي قد كان ضرورة دقيقة من ضرورات الحياة، وكان يمكن أن يدمج فيها دون صعوبة.

وإذا بدت لك القوى المبدولة كبيرة، فذلك لأنك تمنح الانتصار أكثر من قيمته؛ فهذا الانتصار ليس الأمر «العظيم» (٤٤) الذي تعتقد أنك أنجزته، حتى وإن كنت محقا فيما تشعر به، العظيم هو أنه كان هنالك شيء أمكن لك أن تضعه مكان هذه الحماقة، شيء حقيقي وواقعي.

ويبدو ذلك فان انتصارك ما كان يمكن أن يكون إلا ردة فعل أخلاقية عديمة القيمة؛ في حين أنها غدت بهذه الطريقة مرحلة من مراحل حياتك. حياتك - عزيزي السيد كاييس - التي أفكر فيها حاملا لك كثيرا من الأمانى الطيبة.

هل تذكر كيف كانت حياتك تتطلع إلى الخروج من الطفولة والتوجه نحو «الكبار»؛ اني اراها الآن وهي تتطلع - منفصلة عن الكبار - إلى الأعظم، لذلك فهي لا تكف عن أن تكون صعبة، ولكنها كذلك أيضا، لن تكف عن النمو.

وإذا كان لي أن أقول لك شيئا آخر، فهو ما يلي لا تعتقد أن من (x) يحاول مواساتك يعيش دون عناء، بين الكلمات السهلة والهادئة التي تمنحك الراحة أحيانا.

إن في حياتك الكثير من العناء والحزن - حياته التي تظل بعيدة، دونك.

ولو كان الأمر على غير ذلك، لما كان له أن يجد كلماته أبدا. المخلص، رينير ماري ريلكه

فوريوج، السويد في ٤ نوفمبر ١٩٠٤

عزيزي السيد كاييس (Kaius)

كنت طيلة هذه الفترة التي انقضت - من دون رسائل - مسافرا حينا، أو مشغولا حينا آخر، فلم أستطع الكتابة إليك.

وما تزال الكتابة ترفهني حتى اليوم، لأنني كُتبت رسائل

(براج) عن (Deutsche Arbeit der Prager) وفيه أواميل الحديث عن الحياة والموت، وما في كل منهما من عظيم ورائع.

المخلص: رينير ماريا ريلكه

باريس (٤٨) اليوم الأول بعد عيد الفصح ١٩٠٨

عزيزي السيد كابيس - كم كنت سعيدا بوصول رسالتك الجميلة هذه، ان الاخبار التي تضمنتها، بدت لي جيدة، بما اتسمت به من واقعية ووضوح، ويقدر ما فكرت فيها، يقدر ما بدت لي جيدة، وعن هذا وبدت أن أحدثك ليلة عيد الفصح: غير أنني وفي خضم العمل الذي انخرطت فيه هذا الشتاء في عدة مجالات، ناهمني الاحتفال «القديم» بسرعة لم توفر لي فرصة الاستعداد للضرورة لها، أو فرصة للكتابة.

ولكني فكرت فيك طويلا، وتمثلت حجم السكون الذي يلكك وأنت في عمق وحدتك، وسط الجبال الخالية، التي تلفحها الرياح الجنوبية العاتية، كما لو انها تريد اتهامها قطعاً كبيرة.

ينبغي أن يكون بلا حدود، هذا الصمت الذي يهد فيك له ذاك للصبح مكاناً له، وإذا انضاف الى ذلك حضور البحر ليسهم بصوته الحميمي في هذا التناغم البدني، فإنه لا يسنا- حينها إلا أن نتمنى أن تدع هذه العزلة العظيمة، تشتغل في ذلك.

وهي عزلة لن يكون متاحا لك - اطلاقاً - محوها من حياتك: إذ انها ستواصل - خلال كل ما ستحتاج لك ان تحياه - تأويرها للامسى بصمت وحزم، مثلما يسري دم الاسلاف فينا دون هوالدة، ممترجا بدمنا، حتى يغدو الواحد الذي لا يتكرر، الذي هو نحن، في كل منعطفات حياتنا.

نعم! تغمرنني نشوة حين أسمع عن وجودك المستقر، بهذه الرتبة، وهذه البهولة (العسكرية)، وهذه المهنة، كل هذا الملموس والمحدود، يمكن ان يتخذ طابع الجدية والضرورة، حين تكون وسط كثيفة من الرجال مغزولة هي الأخرى، وقليلة العدد.

بعيدا عن عنصر اللعب في الوظيفة العسكرية، وعن الزمن الذي تقضيه فيها، فإنها مهنة، ليست ملكة الانتباه فيها، مقبولة فحسب، وإنما هي مسألة تتعلم من كل ما نحتاجه (٤٩) هو أن تكون في ظروف حياتية تمارس علينا عملا، وتضعنا من حين لآخر في مواجهة أشياء طبيعية عظيمة.

ليس الفن الا طريقة حياة (٥٠) ويمكن أن نعد أنفسنا لها - دون علم - بأن نحيا بطريقة أو بأخرى.

وفي الحقيقة، فأننا لا نكون أقرب اليها أكثر مما نكون ونحن

كثيرة، الى حد أن يدي صارت متعبة، ولو كان متاحا لي أن أمني (أفكارني) لقلت لك أشياء كثيرة: ولكن في غياب ذلك، أرجو أن تقبل مني هذه الكلمات القليلة، جوابا على رسالتك الطويلة.

عزيزي السيد كابيس، كثيرا ما أفكر فيك، وبأمنيات على قدر من التريكون يجعلها قادرة - بالتاكيد - على مساعدتك، بطريقة ما.

هل ان رسائلي اليك قادرة - فعلا - على تقديم مساعدة؟ كثيرا ما أشك في ذلك، لا تقل: نعم، هي قادرة، استقبلها بهود. دون مضاعفة الشكر، ولنتظر ما يريد أن يحدث.

ليس من الناجح الآن، أن أتطرق الى تفاصيل ما ذكرته: لأن ما يمكن أن أقوله عن نزوعك الى الشك، أو عجزك عن توحيد حياتك الداخلية، وحياتك الخارجية، أو عن كل ما يلكك، سبق ان قلته: أتمنى أن تجد في ذاتك ما يكفي من الصبر كي تتحمل، وما يكفي من البساطة كي تؤمن (٤٥) أتمنى أن، تتمكن من اكتساب قدر أكبر من الثقة، في كل ما هو عظيم وصعب، وفي الوحدة التي تلفك وسط الآخرين، وفيما عدا ذلك، دع للحياة مجراها، صدق ما أقول: الحياة محقة في جميع الحالات.

أما عن الأحاسيس، فأقول: خالصة هي، كل الأحاسيس التي تجمعك وتزهك، وهجين كل احساس لا يلتقط إلا جانباً من ذاتك، فيمزجها.

كل ما يمكن أن تفكر فيه ازاء طفولتك جيد، كل ما يمكن أن يضيف الى ذاتك شيء عادل، كل زيادة في اللغفوان تكون جيدة، اذا شملت دمك (٤٦) كله، ولم تكن سكرًا او انفلاقًا في وجه الضوء، وإنما فرح شفاف يرى قاعه.

هل تفهم ما أريد قوله؟

ان شكك يمكن أن يصبح ميزة اذا أحسنت «تربيته» عليه ان يكتسب معرفة فيصبح نقداً، أسأله في كل مرة يريد ان يفسد عليك شيئاً، لماذا اعتبرت هذا الشيء قبيحاً، أطلب منه ايلة وامتنحه، ربما تجده مريكا ومنزعجا، وربما يتعمر، لا تتراجع وأطلب منه البراهين.

تصرف هكذا في كل حالة على حدة، متسلحا بالانتباه والمنطق، وسيأتي اليوم الذي يكف فيه عن كونه هداما، ليصبح واحدا من أفضل عمالك، وقد يكون أنكى أولئك الذين يعملون من أجل بناء حياتك.

عزيزي السيد كابيس، هذا ما أريد قوله لك اليوم، ولكني سأرسل اليك أيضا نسخة من كتيب (٤٧) صدر مؤخرا في

« علينا أن نحيا داخل نواتنا وأن نفكر في الحياة في كليتها؛ في هذه الملايين من الاماكن، والمستقبلات... ».

١٦ - «الفقر» هنا له قيمة سلبية، والاكد أن ريلكه قد ميز بين فقيرين، مثلما ميز بين الموت «الكبير» والموت «الصغير».

١٧ - رسالة «متوهف». «حاولت المواضيع أن تجعل من هذه العلاقة القصوى والمعقدة بسيطة وغير جدية ».

١٨ - غياب التحديدات، وامحاء بعض الحدود سيولد تجارب فريدة في «لحظة معيشة» ا. و. II

١٩ - كلمة (امتعاض) كثيرة التواتر عند ريلكه

٢٠ - ينبغي أن نتعلم كيف نموت: هذه هي الحياة كلها، علينا أن نعد من بعيد عمل لك فخور وعظيم، موت ليس للصفة فيه أي مكان، موت سعيد ومتحمس... مثلما فعل القديسون... » (من رسالة كتبت بالفرنسية الى M. Pomegnelli، ١٩٠٧/١٢/٨)

٢١ - في كتابه «رودان» استشهد ريلكه بما يلي: «الكلمات التي يبدو أن أحد رجال الدين، قد تفوه بها- على ما يبدو- مخاطبا الشاب (Michel Colombi) (اعمل أيها الصغير (...)) انظر وأحب الله، وستكون لك رحمة الأشياء العظيمة» (الجزء ١، ٢٢ - هذه الـ «نحن» كثيرة الاستعمال عند ريلكه، يبدو انها- وفي مقاطع مثل هذا- توجد المرحلة بأكملها، مع عزلة حياة تركت له «محاولاتها».

٢٣ - هل ينبغي أن نفكر في الصحة اليبداوجية لسنوات ١٩٠٠

٢٤ - في التقرير الذي كتبه سنة ١٩٠٢ عن كتابين كتبتهما امرأتان اسكندنافيتان، كان ريلكه قد طور هذه الأفكار. «بإمكان المرأة أن تكون كاتبة دون أن تقلد الرجل أو تنافسه، أن لها وللرجل- في الثقافة الشمالية- هدفا مشتركا يتجاوز التمييز بين الجنسين، وهو هدف أن يصيرا كائنين بشريين.

٢٥ - «Gorgy gart» غادر ريلكه روما في شهر يونيو، ومرورا بكونينهاجن (مدينة Jakobson) زار Ernest Norlin و Hanna Larsson وقد كانت Ellen Key (التي كان ريلكه يرأسها منذ ١٩٠٢)، وراء هذه الرحلة.

٢٦ - هذا ما يشاءه ريلكه من الحماس المبالغ فيه في النقاش والمراة التي تنتج عنه: «من منطلق مطلق- ودون الحديث عن النقاشات التأفاهة التي تغمر العالم- فحتى أرقى النقاشات تفعل في- اليوم- فعل التخمسة» (الى Clara في ١٩٠٤/٦/٢٧).

٢٧ - يعكر «الجديد» بانثقاقه، الفرق بين الذاتي والغريب ويوحد الحميمي والاشد بعدا.

٢٨ - هذه الدونمن» يمكن أن تكون هنا، حين «التحول» ونتيجته

نمارس منها غير واقعية وقريبة من الفن، وهذه المهن لا تسيء الى الفن ولا تنكزه- فيما هي تلعب الى نوع من التشابه معه- مثلما تسيء الى كل الصحافة تقريبا، ومعظم النقد (٥١) وثلاثة أرباع ما نسميه، أو ما يريد أن يسمى أدبا. وأنا سعيد بأنك تجاوزت خطر السقوط في ذلك، وبأنك تحيا واقعا صعبا، وأنت متوجه وشجاع، على السنة الجديدة ترسخك أكثر في هذا الواقع.

الى الأبد.

المخلص: رينير ماريا ريلكه

الهوامش

١ - منذ سنة ١٨٨٤ استقر في هذه البلدة قرب مجموعة من الفنانين، من بينهم Clara Westhoff و Paula Becher التي تصحب ريوحة ريلكه.

٢ - انظر «ضجيج أصلي» ص ١٢٤

٣ - «للغربة»، درجات، كما يظهر في رسالته الى Clara في ١٩٠٢/٨/١٣ «باريس التي هي مدينة غريبة، هي شديدة الغربة عندي.. هي مدينة غريبة.. غريبة».

٤ - ظل ريلكه - طيلة حياته- يفضي فكرة «الفتشت».

٥ - «التمييز بين «الفرد» (der Einzelne) و «المتوحد» (Einsame)، لم يتوضح في (اليوميات الفلورانسية، سنة ١٨٩٩): «الفن هو الوسيلة التي تمكن الفرد المتوحد من تحقيق ذاته».

٦ - «الرؤساء» متصلا بالبشر أكثر من اتصاله «بالأشياء» أو «الحيوانات»؟ ولكن في مثل هذه الاوقات تدوي التفرقات المألوفة.

٧ - هذا: «الانسان الجديد» يحلنا على نيتشه.

٨ - تحدث ريلكه عن «الأموه» في «كتاب الفقر والموت».

٩ - «يلعب» ريلكه على الكلمتين الألمانيةيتين «G einsamkeit» (المجموعه) و«Einsamkeit» (العزلة)، عندما يريد فرض احترام رغبته في «العزلة»، كتب الى شقيق زوجته الأصغر، يقول: «كل حياة وسط الجماعة، لا يمكنها الا أن تقوي عزلتين متجارتين» ١٩٠٤/٤/٢٣.

١٠ - من بين المسرحيات القليلة والمبكرة التي كتبها ريلكه، نذكر «أمناء الصغيرة» (١٨٩٦/ ١٨٩٧) و«يتامي» (١٩٠١).

وقد كتبت بأسلوب المسرح الطبيعي.

١١ - ٧٠

١٢ - ٧١

١٣ - ٧٢

١٤ - هي قولة مقطعة من الكتاب الذي خص به ريلكه، رودان - « طيلة ألفتين كانت الحياة قد تركته بين أيديها، واستغلت عليه، وطرقته، وأصغت اليه»

١٥ - رسالة (وستهوف) المؤرخة في ٢٣-٤-١٩٠٤، تقول:

٢٩ - اختلال المقاسات الزمنية، نلمسه في «كراسات (Mallé) وخاصة عند الكونت العجوز: Brhe» (تعبق الزمن عنده ليس له أي دور (...)) بنفس الاصطراحي في الاشياء المستقبلية أشياء حاضرة. Seuil، ج ١.

٣٠ - بالحديث عن «مفاهيم الحركة»، فإن ريلكه يشير هنا الى الثورة الكوبرنيكية والجاليلية، والى الجديد الذي قد تشكل حينها، عن «حركة» الاجرام السماوية، او عن الحركة في ذاتها. ويمثل العلم - هنا - نموذج الفكرة القادرة على التجديد الجذري.

٣١ - فكرة «لا تناهي الفضاء»، كانت واحدة من أهم نتائج الثورة الكوبرنيكية، وهنا يعبر ريلكه - مرة أخرى - عن الزمن بعبارات تخص المكان، وهو بذلك يذكرنا بـ Proust ٣٢ - أن «تحيا شيئاً ما» وأن «قلبي» يعني أن تمنحه مكاناً، وأن نجعل نوعاً من العلاقة معه ممكناً، حتى وإن تطلق الامر بالموت.

٣٢ - يحلم ريلكه بإمكانية وجود حاسة أخرى، عدا الحواس الخمس (...).

٣٤ - صورة «مجرى النهر» توجد أيضاً في رسالة الى LOU بتاريخ ١٩٠٣/٨/٨

٣٥ - هذه «الغرفة» هي واحدة من أشكال المكان المتعددة، التي تشكل لتدعم للحظة تفكير ريلكه، ثم تدوي.

٣٦ - لـ: Edgar Allan Poe (1809- 1849) انظر مثلاً (البئر والهندول) التي ترجمها بولير.

٣٧ - الى جانب Poe فإن هذه الصورة تكشف عن قراءة ميكرة لشوبنهاور. «أحياناً، من درج الجدار/ أحمل (كتاب) شوبنهاور/ «نزلة ترشح احزاناً/ هكذا سمي هذا الوجود/ وإذا كان حقاً، فاني لم احس شيئاً/ سعيداً مثلما كان قديماً Odlor». قصيدة «رغم كل شيء»، ١٨٩٦

٣٨ - يعمد ريلكه هنا مثلما يفعل غالباً في رسائله الى الاستعانة بلغة علوم الحياة، فقد تعرف على عالم الطبيعة والاحياء الكبير، الالمانى Jakob Von Uexküll (١٨٤٦ - ١٩٤٤) الذي يطور مفاهيم «العالم الداخلي» و«العالم الخارجي»، والذي حاول الوقوف على الكيفية التي تدرك بها الحيوانات العالم.

٣٩ - في علوم الاحياء ، تعني كلمة «(mimesis)» في فعل ازاء خطر». وقد يستخدمها ريلكه أحياناً بطريقة سلبية.

٤٠ - في رسالة كتبها ريلكه (بالفرنسية) الى Mimi Rognoni بتاريخ ١٩٠٨/٨/٢٥، يذكر حشداً كاملاً من الشخصيات الاسطورية: «الاشياء العذراء تنتظر الى الآن قدوم الامراء

ليحاولوا الى نجوم (...) لماذا لا أجد - أمام هذه الاعمال - أنا الذي لم أحقق شيئاً وأنا شاب، قوة وحش أو تنين أو ملاك؟

٤١ - كثيراً ما يذكر ريلكه «اليد» ويسحب عليها نوعاً من الاستقلالية.

٤٢ - نستحضر هنا نقد نوبته (للذكرى السلبية) ازاء الزمن.

٤٣ - هذه «الوضعية الاستثنائية» يمكن ان تكشف او تحجب - في الوقت نفسه - ذكرى شخصية لريلكه، وهي وضعية عندما كان طالباً في المدرسة العسكرية، التي فصل منها لأسباب لا نعلمها جيداً.

٤٤ - «كراسات Mallé»: ((هذا ما ألهمني اول رعب عميق، عندما كنت طفلاً، وتمكنت مني الحصى: ذاك الشيء العظيم)).

٤٥ - ما الذي ينبغي ان يحتمل؟ بماذا يجب ان نؤمن؟ نطل الجملة معلقة هكذا لا يتعلق الامر بالايمان بأي شيء ممكن تسميته، وإنما بما سيأتي (انظر «كتاب الساعات، أ : (نحن نبنينا بأياد ممتصة»).

٤٦ - «الدم» هذا العنصر الداخلي، هو عند ريلكه، عنصر حقيقة الفرد الآتية والكلية.

٤٧ - المقصود هنا، هو الكتابة اللغائية لـ (C omette) في اغسطس ١٩٠٤.

٤٨ - كان ريلكه قد عاد الى باريس سنة ١٩٠٥ وعمل مع (رودان) الى حدود القطيعة بينهما في مايو ١٩٠٦ ثم تصالحا في خريف ١٩٠٧، فرجع ريلكه الى باريس في الوقت نفسه الذي رجعت فيه C omette .

٤٩ - انظر رسالته المؤرخة في ٢٣ ديسمبر ١٩٠٣: «ما يمكن ان يفكر اليه الانسان: الوحدة». الوحدة الداخلية العظيمة.

٥٠ - في «X» (Requiem) (Paula Baker) يعمد ريلكه الى المقابلة بين هاتين الكلمتين: «لانه هنالك، في مكان ما/ حميمية عميقة بين الحياة والعمل/ فساعديني كي أتمكن من معرفتها وتسميتها».

٥١ - كانت هذه المراسلة مع الشاعر الشاب قد بدأت برفض «كلمات النقد» وهو يعود في نهايتها الى ذاك الرفض.

* Requiem هي صلاة للميت في الكنيسة الكاثوليكية -

المترجم.

* يتحدث ريلكه - هنا - عن نفسه، المترجم.

غرفة الانتظار

مرام المصري

ليقظني من استرسالاتي الصوت الحاد لعاملة الاستقبال.

- مدلم شامبورلكيس.

- كومبورلكيس من فضلك!

- هل انت من أصل يوناني؟

- بل من أصل سوري.

بدا على وجهها لارتباك طفيف اعتدت أن الحظه لم أرغب أن أشرح لها المزيد فقلبي بدأ يتسارع لرؤية امرأة في روب أبيض مقبلة باتجاهي داعية ان اتبعها لغرفة الأشعة!

أمرتني أن أنزع الاعلى من ملابسي وأن أنتظر.. أه الانتظار! بهيلوبا وغودو التي تنتظر والذي لا يأتي.

علمنا هذا العصر الا نعرف معنى الانتظار، سرق منا الوقت ولذة الانتظار والصبر.. (أيوجد لذة في الصبر) نجد الطعام جاهزاً. الرسائل تبث بواسطة الفاكس.. التليفون- الانترنت الفلكية في كل القصول- البجاج تحت الاضواء.. الاطفال في الحاضنات..

لماذا لا- أنا مع ربح الوقت.. والوقت هو الحياة.

بدأت اتخلص من قشوري، وأنا أذكر عمتي وهي على فراش مرضها، وصديقة فقدت شعرها بفعل المعالجة الكيماوية، ثم نساء حوالي عرفتهن وسمعت عنهن، دون أن يكن لهن الحظ بزيارة طبيبة لمعرفة ما يجري في اجسادهن، ليتعالجن في الوقت المناسب من أمراض كان يمكن ان يشفين منها لو عرفن بوجودها باكراً.

عادت تحصل علياً وبن أن تنظر لي دعيتي ان اقرب من آلة حديثية عملاقة، اسبلت لي نواعي بعنف والصقتهما بي ثم دفعتي من ظهري الى الامام لتقبض كحارس مرمر متعرج علي ثديي.. قلت مازحة:

- سيصعب عليك الفحص..!

لم تجب شادة ايده بقيضتها.. مددته كحجينة وأطبقت عليه الناحية المتحركة للألة بحيلة لخوفها أن ينسحب او ان يتخلص فأصبح بين طيقتين كسمويشة.. قلت في نفسي: للجنة على هذا الفحص.. لا بد وأن يتهدد صديري من كثرة اللد والمط هنا بدا لي الحجم غير مهم.

مهما أجل الموعد نجد أنفسنا في النهاية وجهها لوجه أمامه (الموت هو الموعد الآتي لا بد، الموجل ما أمكن).

أجلت موعد الأشعة مئات المرات، حتى جاء الوقت الذي وجدت نفسي أرن جرس باب المختبر

كان المختبر بعيداً عن بيتي ولا توجد لي واسطة نقل سوى قديمي (لماذا لم أرفض عندما أعلنتني المكتورة عنوانه وأختار المختبر القريب مني؟)، لكنها تحججت بأن آلاته لكتر تقدماً!! علي من تضغطه، فالامر ليس أكثر من اتفاق تجاري بينهما لتبادل الزمان، قلت هذا ببحث لنفسي، علي أن أطيع فهي تعرف مصلحتي أكثر مني.

ثم، ثم من يستطيع الجزم بأنها غير محقة وإن اتهامي لها ما هو الا تبرير لكسلي الذي بدوره يخفي قلقاً.

xxx

وصلت في الساعة المحددة، بعد مسير نصف ساعة! ضغطت على الجرس دافعة الباب كما تأمر اللافتة المكتوبة قرينه. (أحب الابواب التي تفتح عندما تراني).

- بونجور!

لم يرد علي أحد، توجهت لغرفة الانتظار يقودني سهم وانتظرت.. وهل الانتظار يحتاج لغرفة خاصة به، تمضي الحياة ونحن ننتظر.

xxx

وأنا صغيرة لم أكن أحب ان يؤخذ لي صور لما الآن فأنا لستلم للعدسة بسهولة لكي تسجل وجودي الذي أنساه أحياناً، وكأنني بحاجة لأدلة عليه!

وعلى الرغم من خوفي بأن انتفاعاً بصورة لي ليدونها كما لا أحب، لجد في للتصوير لجهة.

- شتان ما بين التصوير الشعاعي والفني! ربت هذا كمن اكتشاف سر للكون (كم نعد أحياناً باكتشافات البيدهيات).

* كاتبة وشاعرة من سوريا تقيم في باريس

صورتته وهو معصور بين فكي الآلة من فوق ومن تحت وعلى جوانبه، وعصرته ما أمكن وما أوجعه، قاتل لأكثر الألم والاصمت، بعد أن قطعت أنفاسي طبقة لأوامرها حتى الاختناق:

لا أستطيع القول بأنك ابتساماة جميلة؟

(يا له من يوم بخول)، كأنني في كابوس، عادة للبشر في الحياة الاجتماعية أن يكونوا لطفاً لتسهيل التعامل ما بينهم. هنا في هذا العمر لا أرى لأي روح إنسانية لأي ابتساماة، حركات مستنقعة فيها عمداً أريد استفزازها فزلت علي بسرعة مذهلة، كأنها تنتظر ملاحظتي.

- انتظني إن المرضى يبتسمون؟

- كم أعجب بمن يجيب بسرعة، دليل على ثقة بالنفس متينة.

- أنتاري كيف ابتسم، ابتسمت رغم القلق والخوف.

قالت وهي خارجة وكأنها لم تهر ابتسامتي أية أهمية:

- لا تليسي - انتظري الدكتور؟

× × ×

جلست نصف عارية، يصدر ساخن، اختلست النظر إليه كأنني لأول مرة أراه، هذا الذي يعطي منافذ اللغة، الذي منح حليب الأمومة لثلاثة أطفال، والذي لا أنفأ التهكم منه، شعرت برضا خنون نحوه فهو جزء من أنوثتي ولامحها، تصورت نفسي بدونها وكيف سيمارس الحب بعده. هل سيحصل البتر؟ وهل .. وهل!

ثم تعجبت فجأة بدون أن استذكر العمليات للتجميلية التي يخفيها بعض النساء من أجله، تذكرت جارتني العاملة في مصنع للحقائب والآتية من قرية صغيرة في تركيا وفرحها بصدرها الجديد بعد أن كانت تقوس ظهرها لتخفيه وتلمس معالمه.

حاولت فهم هذه المرأة البسيطة، لكن في النهاية لم يكن هناك شيء صعب على الفهم، رغبة امرأة أن تصبح مرغوبة، مشتتة ومحبوبة.

× × ×

دخل الطبيب بهيئة جدية كمن تخرج لتوه من الجامعة، سلام قصير وهو يصنع للكليشيهات «على المصطفية المنورة لقرائمتها، ومن دون أن ينظر إلى سألني:

- ما عمرك.

- أليك أطفال.

- هل أرضعتهم.

- أناخذين حبوب منع الحمل؟

- هل حيضك منتظم.

- هل هناك احد من اسرتك مصاب بسرطان الثدي؟

شعرت بخوف طالبة المدرسة ان اخطأت بالاجوبة فأضرب على اصابعي بالحصا، اذ كان علي أن ارد بسرعة، فلا وقت للتضييع! الوقت. الوقت. الوقت! لم كالمتهم اذ يقول كلمة تساعد علي اتهامه بالجريمة. واية جريمة؟

سرطان في الثدي؟ آخ بلعت ريقاي، فأنتبهت بأنه لم يعد في فمي لعاب، استجمعت أشلائي متنفسة ما استطعت من هواء لأمدئي قلبي الذي لم أعد أسمع سواه!

- هل كل شيء على ما يرام؟

- أجباني بعصبية بعد فترة صمت، خلت خلالها بأنني سأهوي في بنو ملوثة بالافاعي.

- ألا ترين بأنني لم أنته بعد؟

- (يا له من يوم بخول) شعرت بظلم لا يستحقه شخصي. فأجبت بنفس العداوة واللاهجة.

- تستطيع ان تهدي روعي بكلمة حتى لو لم تنته بعدا!

- كيف بي.. وأنا لا أعرف النتيجة بعدا!

- بإمكانك ان تهدي من روعي ولو كانت النتيجة سيئة.. فالكلمة تشفي أظن بأنني لا استحق ان اطمئن اذا كنت مصابة بالسرطان! الحالة المعنوية الجيدة هي صحة ثانية، لا بد وانهم قد علموك هذا أثناء لراستك!

- ارتبك للدكتور الجديد متابعيا فحصة بالمكبر.. وأنا نصف عارية لأزوال واخفقي صدري لم يبق منه سوى قبة تشبه سماء سوداء ملينة بغيوم، أو بخيوط دخان متشابكة تشبه غزل البنات العسكري.

× × ×

انتهى الطبيب من فحص المصدر شارحا لي ما رأي، ثم اقترب مني طالبا ان ارفع ثراعي ليفحص ابطني وصدري.

كان هناك جدول من العرق البارد يتفرق على جسدي.. بعد المعالجة التي طالت والتي حيرتني على حبل نهمل متأرجح.

كلمة فقط.. وكل شيء سينقلب رأسا على عقب.. الشعرة التي تفصل الحياة والوعمت. كمن يرى شاحنة تقترب منه بسرعة لتدمسه.

فأغمضت عيني..

تستطيعين أن ترتدي فيايك!

فأجهشت في بكاء صامت.

مذكرات طفل من حقول الكاكاو

جورج أمادو .. ترجمة : محمد صوف

وزرع الكاكاو، ثروة عالمية في عصر الصراعات الكبرى. كان الصراع من أجل الخشب، ومن أجل أرض لا يملكها احد، يمتد حتى الكائنات والنزاعات السياسية والمواجهة بين رجال مسلحين في جنوب ولاية باهيا، كان المتصارعون يتاجرون في الحيوانات والسلاح وحياة الناس. وكانت اليد العاملة تتوافد على المنطقة بحثا عن المال الذي كان يتهاطل كالمدق، هاربة من الجفاف الذي ضرب مناطق شمال شرق البلاد ومن الفقر المدقع وغياب فرص الشغل في سرجيب. وحدهم من يتوفرون على مناجل جيدة وعلى رفوش وكذا من يحسنون الرماية، كانت أجور الذين يحسنون الرماية مرتفعة وأميازاتهم كثيرة. أما الصلبان فكانت تجوب المنطقة والحدث تساهم

(١)

أصبح المشهد واقعا حيا من كثرة ما سمعت والدتي ترويهِ، كأنه نقش في ذاكرتي.

سقطت الغرس ميتة، حملني والذي من على الأرض وهو غارق في الدماء، عمري آنذاك عشرة شهور، كنت أحيو في الفرانداء، عند غروب الشمس، نزلت ظلال الليل الأولى عبر أشجار الكاكاو التي غرست منذ مدة قريبة، وعلى الغاية العذراء العتيقة المتوحشة.

قلب والذي الأرض، بنى بيتا على الجانب الآخر من فيراداس، وفيراداس حي يملكه المحافظ الشاب لايتابونا،

* كاتب من المغرب

في سمنة الذئاب.

كان والدي يقطع قصب السكر لغرسه مطيته المفضلة.. خلف شجرة على أحد الأغمسان اتكات البندقية (هكذا أرى المشهد بالضبط) انتظر القاتل اللحظة المواتية ليفرغ بندقيته، ما الذي أنقذ المحكوم عليه بالاعدام رميا بالرصاص؟ حركة مباغتة منه أو من الفرس تلقى بعدها الحيوان الرصاصة القاتلة، بينما استقرت شظاياها بين كففي الكولونيل جواو أمادو دي فاريا. لن يستطيع نزعها أبدا. كانت رؤيتها ممكنة خلف الجلد حتى نهاية حياته، كان يكشف عنها بنوع من الامتعاض ويكثير من الكبرياء ليؤثث الحكاية التي لا تتوقف والدتي عن سردها.

توصل الجريح الى حمل ابنه الى المطبخ حيث كانت السيدة أولاليا تعد الأكل. سلمها الطفل مطلخا بدماء والده، حدث ذلك سنة ١٩١٢، كنت قد ولدت سنة ١٩١٢ في ضيعة الكاكاو المسماة أوريبيديا، كان والدي قد غادر مدينة إسبانيا منذ مراهقته، وهي مدينة متحضرة كانت تعيش لحظات تدهور جلي، وذهب ليغامر في تقليل أرض جنوب باهيا وليزرع مع آخرين ساهمو في حلقة الكاكاو الطويلة، وأسسوا حضارته، ثم كونوا فيه جنس الغرابيونا، على بعد كيلومترات من فيراداس، على حدود الهويس وإيتابونا، حيث توجد اليوم جامعة لآلاف الطلبة، في ذلك الوقت كانت والدتي تضع البندقية تحت المائدة وتنام.

(٢)

هل توجد فعلا ذكريات تريض في عدسة عين الطفل، كالسماء التي تكبر.. تكبر وتغمر الأراضي والنباتات وتجرف الحيوانات وتعيد الغاية الى غموضها المتهتك، أم ذلك مصدره الحكايات التي تروى له.

جرف فيضان نهر كاتشويرا في بداية ١٩١٤ النباتات والبيت وحظيرة الخنازير والبقرة والحمير والماعز، هرب والداي الى القرية، لم يكونا يحملان سوى ما عليهما من ثياب ومظلة وحيد، في فيراداس، ضاق المكان باللاجئين فأرسلونا الى مكان مخصص لعزل المصابين بالجذام والجديري حولوه الى ملجأ لضحايا الفيضانات.

(٣)

حكى والدتي أنهم غسلوا البلاط الاسمنتي ببعض الماء، لم يكن ثمة أي مصدر للون والمساعدة، لا أدوية لا ممرضات.. لا أطباء.

كانت تلك الأراضي تقع في أقصى العالم.

من يدري؟ لعل هذه التجربة التي عشتها في طفولتي حصنتني من الجديري الى اليوم، لم تؤثر علي قط أي حقنة ضد الجديري من تلك التي غرسوها في لحمي لسنوات.. حتى الحقنة الأولى، وكانت اكتشافا في المنطقة سنة ١٩١٨ حيث كانوا يشجون الجلد بسكين.. كانت مازيا الخادمة الصغيرة تعاني من بثور عبر جسدها. وكان جميع من يعاني من الحمى متفخض الذراع ويقالون، أما أنا فقد كنت أتسلق الأشجار دون خوف، وأركض على الشاطئ، كان الجديري جزءا من دمي.

في ذلك الوقت كان الجديري الأسود يقرض سكان منطقة الكاكاو، الجديري.. حمى المستنقعات، الحمى.. أي حمى؟ لست أدري.. كانوا فقط يرددون لفظ الحمى عندما يتحدثون عن مرض قاتل.. هل كانت التيفوس؟ أنها تقتل حتى القروء.. هكذا كانوا يقولون للإشارة الى خطورة وبأس هذه الحمى القاتلة.. يسمونها ببساطة «الحمى».

وعند تهطل المطر، تتحول الى وباء، تتوقف عن كونها حمى.. صبح طاعونا، كانت تأتي من أعماق الغابات مقتتية آثار الحيات والنعابين، كانت الحمى تكتفي بقتل عدد من الناس، والطاعون يزرع المآثم في القرى.. لم يكن ثمة دواء شاف، ولم يكن ثمة طبيب يستطيع مواجهة الجديري الأسود.. والجديري الأسود معد بشكل يحد أي مرض آخر، كان ضحاياهم يعزلون في ملاجئ خاصة بعيدا عن المجمعات السكنية، وإذا حدثت معجزة وشفي مصاب بالجديري، فإنه يعود حاملا معه آثار المرض على يديه ووجهه، انها صورة الموت تلك التي رأيت في طفولتي.. مازلت أترعش لذكرها حتى اليوم، يحشر المصابون بالجديري داخل أكياس من القنب، ويحطون الى الملاجئ من طرف الناجين، أي من طرف أولئك الذين أصيبوا بالجديري ثم شفاؤا، فكانوا بذلك محصنين ضد العدوى. وأنا أسير جنباً لجنب مع الموت، ضمن مجموعة قليلة

والمراكب والأغاني في الليالي المقمرة بعيداً عن القبور
الجائحة في ملتقيات الطرق وعن دوي البنادق الذي يميز
الليل.

لن تتأخر عودة الطفل الى المزرعة، لا في فيرانداس بل
في تارانجا في ضواحي اسبينيو حيث الأوحال وأقدام
الرجال وحوافر البغال المحملة بأكياس الكاكاو، تعطي
الميلاد لحي أطلق عليه بيرانجي وهو اليوم مدينة تسمى
ايتاجويب، انه زمن تتناسل فيه المدن.

(٥)

جعلتني بعض فصول القواميس والموسوعات وبعض
فصول السير أولد من جديد في بيرانجي، وما حدث في
الحقيقة هو العكس، فقد رأيت بيرانجي تولد وتزعرع
عندما مررت من هناك.

عندما رأيتها لأول مرة، كنت على ظهر جمل، لم يكن
فيها سوى ثلاثة منازل متفرقة، وكانت السكة الحديدية
بعيدة في سيكيرو دو اسبينيو.

بعد ذلك أصبحت زقاقاً طويلاً تمتزج فيه البيوت
بمخازن الكاكاو بالحانة.. وفي أقصى الزقاق دور القمار.
ثم أزقة صغيرة تأوي الفنادق وبنات الليل، كلهن
المغامرون يأتون من كل حذب وصوب، والباعة يفرغون
أكياس البضائع ويؤسسون المتاجر والمخازن، وراهب
يتحدث بلكنة ألمانية ويسعى الى فرض وصايا القانون
الإلهي على أشخاص لا يؤمنون بشيء ولا يعترفون بأي
قانون.. يقرعون على كل نظام ويعادون السلطة سواء
كانت سلطة السماء أم سلطة الأرض.

أصبح الحي الأبيض حافلاً بالحركة وأصبح الكسب فيه
سريعاً وسهلاً، كانت الطلقات النارية تسمع في الأزقة
وفي بيوت الدعارة وكانت حياة الانسان بخسة الفمن
تضيق من أجل قطعة أرض أو ابتسامة امرأة أو جولة قمار..
كبرت في وقت واحد أنا وبيرانجي.. شاهدت افتتاح أول
متجر ورأيت أول عربة تسير بمحرك وتنقل المسافرين من
سيكيرو الى اسبينيو. هناك تعرفت على أشخاص افذاذ
وهناك راودتني أحلام طفل تهدده النساء في الأزقة
الضيقة المعتمة.

من الاقارب، رافقت من بعيد، عملية نقل زميل لي في
المدرسة الى أن اختفى الشخص الذي يحمله على ظهره
دخل كيس، وغابا في طريق يقع على حدود المدينة، ان
الجدي والصبايين بالجدي سيكنون كتيبي وديراقونتي
في حياتي.

(٤)

على شاطئ بونتال الجميل، يركب الطفل غصنا من
الكاكاو الأخضر، يقفز في الهواء، يحلق فوق الميناء
والسفن ويعيش بين الواقع والخيال، على متن جواده
الخيالي، يحمل أمهرة أحلامه، النجمة الساطعة بنت
الجيران. من نظرة رفيقه وابتسامتها يتلقى أول درس في
الحب، تمارس عليه الصغيرة سحراً جباراً.. لعوب..
مقبرة.. تثيره.. تهو.. الوالد صاحب قارب يقضي
اليوم على مركبه يحمل الناس والبضائع من هذه الضفة
الى تلك، من حي بونتال الهامشي الفقير الى البوس الغنية،
على امتداد الجسر تتحول المراكب الصغيرة التابعة لشركة
باهيا الى عابرات للمحيط.. الى سفن للقراصنة، تحمل
الطفل على متنها الى آخر العالم حيث يحارب وينتصر
على وحش البحار وينقذ الاميرة الاسيرة.

أصاب الوالدين الافلاس وضاعت منهما الأراضي
ومزارع الكاكاو وأصبحت يقطعان الجلد لصناعة الاحذية.
ويستعملان المسكن الفقير بيتاً وورشا في ذات الوقت، لكن
الطفل يعيش على الشاطئ حيث يلتقي بالنهر.. بالبحر..
بالمواج العاتية وبالمياه العذبة.. بالنخيل.. بالريح
وبالفتاة التي ينضب لها قلبه، ماذا كان اسمها؟ لقد
أضاعه.. لم تحتفظ الذاكرة سوى بصورتها ممزوجة
بحكايا فتيات الاحلام والقراصنة في أصلها الذي ترويه
أولاليا.. لم يبق من حبيبته سوى كبرياء الوجه الأسمر
والشعر الفاحم لهندية مختلطة.. حبيبته.. هل يحب
الانسان في تلك السن؟

الوالد يخدم الأرض يزرع الكاكاو، يقطع الجلد، يصنع
الاحذية الا ان هدفه وحيد لا يتغير، أن يوفر المال ليعود
من جديد الى اقتحام الغابات المفتوحة وفتح الطرق
وزرع الكاكاو.. انه يهفو الى زمن الشاطئ والريح

أخرى يأخذ اتجاه إيتابونا مع أصدقائه ورجاله من أجل حماية عمليات انتخاب قريب له.

نجح القريب في الانتخابات بجرة قلم تحت حراسة الرجال المسلحين، وعندما اختفى الفرسان اكتشفت الأم الطفل وهو يقرب العملية فأخذته بين ذراعيها واحتضنته. كانت مخلصه لأחותها وقد كانوا بدورهم كولونيلات في حقول الكاكاو. كان خالي فورتوناتو شخصاً غريب الأطوار، أعطى الكثير للحصول على اللقب والأراضي. فقد عينا في المعارك ولم يبق في إحدى يديه سوى أصبعين، قلت كانت والدتي وفيه أيضاً لزوجها صامته وفعالة لم تشك قط، كانت تكره هذا العالم المتوحش الذي تنتمي إليه، ابتلع الظلام الحيوانات والرجال وفي الفيراندا لم يبق مع السيدة أولاليا سوى الطفل والموت، الموت صديق طفولتي من بدايتها إلى نهايتها.

(٧)

يتصدر أعمالي الروائية موضوعا الحب والموت، هي ملاحظة أوردها أيلها إيهرنهورج في مقدمة الطبعة الروسية لرواية «أيقاع في أقصى العالم» وكررها عدد من النقاد تجد تبريرها وجذورها في طفولتي الأولى، طفولة شكلتها أراض اغتصبت ورجال مدججون بالأسلحة في عالم بدائي حيث تسود الأويئة والطاعون والأفاعي والدم والصليب على امتداد الطرقات، كما هو عالم البحر ونسائمه والشيطان والانغام والفتيات الجميلات... بين بوتال وبيرانجي أحسست بالحب ولأمت الموت، كانت حياة الطفل كثيفة ودافئة.

وضع أرجميرو الطفل امامه على السرج وأخذته إلى بيرانجي خلال أيام الممارض، احتفال وبهجة بين أكياس الجلبان والدقيق وقطع اللحم المجفف وواكه الجاكاس والموز وجذور الاينيام والمانيوك ووسط الناس. وسط رجال ونساء يحملون لون الأرض. كان الطفل يعي وجود هذه الأشياء رويداً رويداً. لم يكن هناك شيء يحبه كما يحب التنقل إلى بيرانجي مع العمال ورجال الحراسة، لقد جعلوا عالمه رحباً وحالوا دونه وأي نوع من الأفكار الجاهزة.

في الذاكرة يكمن مشهد لم أسمع عنه وانما عشتة كاملاً في ليلة دافئة ومربعة من ليالي تارانجا، كم كان عمر الطفل آنذاك؟ خمس سنوات؟ ربما. لا أتذكر، من الصعب قياس زمن الطفولة الأولى، المؤكد اني كنت صغيراً جداً، أنظني ينالح الكلاب وقد انضاف إليها ضجيج آخر في ساحة البيت، خرجت لأرى ما يحدث ماذا فعلت لاخيتي في الفيراندا دون ان يراني أحد؟ لا أتذكر.

ومع ذلك أذكر بوضوح مشهداً مثيراً.. كان الظلام وعبره تتحرك أشكال وظلال ومنه تنبعث أصوات وصهيل.. كان والدي يغطي فرسه الاسود. دائماً يؤكد انها أحسن من أي حصان، وكان رجاله يعطون البغال. إذ لا تصلح تلك الأزقة الموحلة والمليئة بالحفر والتفوهات للجياد، فالجياد مرسعة بالفضة تليق بالاستعراضات التي يقيمها الكولونيلات عبر شوارع ايلوس وإيتابونا.

بنادقهم تفيض على السروج، قاتنهم رقيب أشقر اسمه أرجميرو. عمل في خدمة والدي منذ قراداس، وما هو يخدمه الآن في تارانجا، مسدسه في حزامه، بجانبه مقاتل هولندي تجدد عليه آثار الجديري. كانت عيناه مشتعلتين وهو أحد كبار الملاك ورجل سياسة، اسمه برازيليو دوس سانتوس، والعراب براس وهو الوجه الذي كان يفتنني في طفولتي. كان عراباً وصديقاً للكولونيل جواو أمادو، لم يفارقه قط في الأوقات العصيبة. من المستحيل أن تجد في منطقة الكاكاو شجاعة وبسالة كالتى يتصف بها هذا الرجل.. هذا ما كان يشاع عنه، وكانت الحقيقة أيضاً، رأيته بعد ذلك بسنوات يواجه بمفرده عصابة أرسلها إليه خصومه السياسيون لاثارة البلبله والشغب في بيرانجي، غادر المائدة التي كنا نأكل عليها، اخرج مسدسه، وكان وجوده وحده كفيلاً بتوقيف عمليات الاستفزاز وهروب المعتدين. كان الساعد اليمنى لبازيليو دي أوليفيرا في حروبه من أجل الحصول على الأرض.

نهبت مجموعة من الرجال المسلحين، بدت لي ساعتها جيشاً، وأسي تلك المرأة الرقيقة للراضة، رأت زوجها مرة

العائتي المخلصة والتي تعاني من حرمان كبير تتألم عضو الطفل.. تقترب منه بوجهها وهي تتنهد.. لقد كانت أول من لمس الطفل.. وفي بيوت النساء عندما كان أرجيمرو وهونوريوس يدعان الطفل في حراسة أحدهم لم يبد قط ممنون أي سلوك خال من الحنان والامومة.

نساء ضائعات، هكذا كن يوصفن، بقايا آدمية، بالنسبة لي ومنذ البدء كن عطوفات ثم صديقات ثم عاشقات حافلات بالفجل واللوعة، كن يهددن أحلامي ويحمين تطلعاتي المتمردة، وكن يمننني ما احتاجه لمقاومة الألم والوحدة، كن محرومات من كل الحقوق. ترفضهن كل المجتمعات تطاردهن تحط من قيمتهن ومع ذلك كن يقضن حنانا ويتوفرن على طاقة من الحب لا تنضب.

ماذا كنت سأصبح لو لم أكن روائيا للمبغايا والمشردين؟

إذا كان فيما أكتبه مسحة من جمال فصدره هؤلاء المحرومون وتلك النساء اللاتي يحملن علامة الحديد الأحمر واللاتي كن على حافة الهلاك في أقصى درجات الاممال.

في الأدب وفي الحياة أشعر بي دائما أبعد عن القادة وعن الأبطال وأقرب من أولئك الذين ترفضهم وتحاكمهم الانظمة والمجتمعات.

(٩)

إن القادة والأبطال شاربون، بلداء، مستبدون، غير محبوبين وشريرون، يكونون حين يدعون انهم يتكلمون باسم الشعب لأن الزاية التي يحملون هي راية الموت، من أجل بقائهم يمارسون القمع والعنف، وكيفما كان موقعهم في أي نظام أو أي مجتمع، فانهم يطالبون بالطاعة وعبادة الشخصية، ولا يستطيعون أن يتحملوا الحرية ولا الأبداع ولا الحلم، ان الفرد يرعبهم، يضعون أنفسهم فوق الشعب ويشيدون عالما حزيناً بئيساً. لقد كانوا دائما هكذا، فمن يستطيع أن يميز البطل من القاتل والقائد من الطاغية؟

الانسانية تولد من اللذين لا يملكون جاذبية خاصة ولا أدنى قسط من التفوق، فإذا نحن تذكرنا ياستور وشابلن،

كان شديد الاعجاب بأرجيمرو الذي يهابه الكل وهو نزيو ذلك العملاق الأسود الذي يجدد حضوره في رواياتي انطلاقا من حقول الكاكاو. بمحضره كانوا كلهم يرتجفون، ويروج انه قتل الكثيرين ومع ذلك استطاع أن يؤكد ان طبيوبته لا حدود لها ولطفه ليس له مثيل.

كان على الطفل أن ينتظر بضع سنوات ليتعرف على كواليس الحانة وعالمها حيث يقامر الكولونيالات والتجار العرب بأموالهم وحياتهم في البوكر. لم تكن سنه تسمح له بأخذ الورق وتعلم قواعد الخداع، لكنه منذ صباه الأول اعتاد الدخول إلى بيوت الهري فقد كان أرجيمرو وهونوريوس لا يغادرن بيرانجي الا بعد سهرات مع الفتيات في الأزقة الضائعة.

كان الطفل ينتظرهما وفي تلك اللحظة تتناقله الايدي وتتداوله الدماعبات ويتلقى الحنان من فتاة الى أخرى.. مازلت أذكر لاورا بوجهها الهزيل وكيف كانت تقص علي حكايات الذئب كارو وتغني لي أغنيات ما قبل النوم.

(٨)

قال أرجيمرو

«لا تقل للسيدة أولاليا أو الكولونيل اننا كنا هناء»

ثم قل مونوريوس مستعظفا:

«إذا علم الوالدان بذلك تنهار علينا الدنيا»

كيف أقص ذلك، وسر الكبار يشكل مصدر فخر للطفل؟ لم يستطع أن يخون السر ولا أن يجازف بالحنان والعطف اللذين يتلقاهما من النساء. كانا بالنسبة له كنزا لا ينبغي التفريط فيه.

في طفولتي وفي صباي، كانت بيوت نساء الهوى في الحواري والقرى وأزقة باهجا تعني كثيرا من الدفء والحنان والمرح.

ثمة كبريت، ثمة تعلمت، وثمة جزء بالغ الأهمية من جامعاتي، لم يكن البيت يمثل مبغى، انها كلمة مدقعة ولا يحق أن نطلقها على أماكن حافلة بالألفة والبساطة حيث لمست أقصى حالات البؤس وكذا اقصى تجليات القيمة الانسانية.

في المزرعة.. ساعة الاستحمام كانت ماروكاس الفتاة

كيف سنعجب بنابليون أو تحبه؟

(١٠)

أما البشردون فقد مثّلوا بدورهم جزءاً من حياتي اليومية ومن عالمي، بدأت معاشرتهم وأنا في سن الثالثة عشرة، كنت قد هربت من المدرسة الداخلية لدى اليسوعيين وعبرت البيرتاي نحو سيرجيب حيث يوجد بيت جدي، ثم أصبحت صديقاً لعدد كبير منهم خلال مرافقتي في مدينة سالفادور وباهيا، كنت صديقاً للمشردين آنز، للبحارة، لعمال المعارض، لراقصي الكابوريا، للباعة وللمهرجين، بل كنت أكثر من ذلك.. كنت واحداً منهم.

في جرابيون لم يكن ثمة مكان للمتسكعين كان العمل شاقاً والصراع عنيفاً، عرفت وعاشرت مغامرين من كل الاصناف، كانوا يأتون إلى حقول الكاكاو بحثاً عن المال السهل، وكانوا يضيفون على أنفسهم كلها من الصفات ليتمكنوا من خداع الكولونيالات السذج، إلا أن الكولونيالات لم يكونوا سذجاً. كانوا يحسكون أوراق البوكر كما المدسّسات والبنادق. كثير من هؤلاء المغامرين لقوا حتفهم في ملاهي ايلوس وإيتابونا وفي بهوت القمار بأغوا بريتا ويرانجي، وآخرون استطاعوا أن يتأقلموا مع عادات المنطقة فسكنوها وأسّسوا فيها مزارعهم.

بين المحاربين والمغامرين والقامرين كبر الصبي وتعلم، تعلم القراءة قبل أن يذهب إلى المدرسة على صفحات جريدة المساء. عندما كان في بونتال. وتعلم قواعد البوكر عندما كان يجلس خلف عمه ألفارو أمامو بفندق كويلو، ويتابع اللعب والمزاييدات. كان يخمن لعب كل واحد، وكان خداع الآخر قاعدة من قواعد اللعبة في القرية. كانوا يلعبون ثلاثي إيتابونا والثلاثي الأول أو الملك. ثم ثلاثي بيرانجي المكون من ثلاث ورقات متتالية وعن ثون واحد، إلا أن الكسب كان صعباً في المزاييدات الخطيرة، لذا اردت أن تخداع الكولونيالات الأغنياء عليك أن تكون داهية من طراز خاص. بالنسبة لعمي ألفارو، لم يكن شعوره بالسعادة يعادله شيء. عندما يفوز دون أن يلعب وعندما يتمكن من خداع شركائه. نادراً ما يحدث ذلك، وعندما يحدث فتلك قمة نشوته، قضيت أمسيات

بكاملها اتتبع اللعب. وحتى اليوم لا أستطيع أن أفهم لماذا لم يقيم أحد هؤلاء الرجال بطرد ذلك الطفل الفضولي والمشاغب الذي كان مفتوناً باللعبة، كان العم ألفارو يربت على رأسي ويغمزني بعينه.

(١١)

إن شخصيات الرواية مصدرها تلك الشخصيات الحقيقية التي طبع الكاتب وتشكل جزءاً من تجربته الذاتية، وهذا شأن كولونيالات حقول الكاكاو في رولياتي التي تدور أحداثها في جرابيون والتي حاولت أن أعيد فيها إبداع غزو الأراضي ومراحل تشييد ثقافة خاصة، في كل هؤلاء الرجال شيء من عمي ألفارو أمامو. كان يتمتع بجاذبية خاصة، كنت دائماً تحت حمايته وكان يعاملني كصديق وأحياناً كشريك.

هو الأخ الأصغر لوالدي، لذا كان يقدي به في مرافقته جاء إلى سيرجيب ليكون مزارعاً ورجل سلاح، فكان يزرع ويتاجر ويبدع الصفقات المختلفة. كان دائم الضحك والابتهاج، من المهن التي كان يمارسها، كان يفضل القمار حيث قضى معظم أوقاته، كان يقضي أياماً وإليالي وأوراق اللعب في يده، يداعب الحظ وينتظر اللحظة المواتية لانزال ضريته القاضية، كنت معجبا به لدرجة التعصب.

كان لطيف المعش، أمرح من عرفت، لا يعاشر الحزن، وحينما يحل محل معه البهجة والسرور، كانت له عاداته وأخلاقه تملئها ظروف الحياة في منطقة وعرة كذلك التي كان يعيش فيها، كان داهية يؤمن بالدهاء شعاراً في الحياة، وكان سريع الكسب سريع التذير، لذلك كان دائماً يعيش في ضيق ومع ذلك ظل كريماً ولو على حساب الآخرين أحياناً.

كان يفتخر بحظه في القمار ويفوزه في اللانصيب على الأقل مرة في الأسبوع، لكنه كان يؤمن بأن الانسان يجب أن يساعد حظه، لم أعرف قط شخصاً يعثر على النقود في الطريق مثله، كان يمشي وعينه على الأرض وكان متعبداً على الذهاب إلى الاجتماعات والحفلات خلال فصل الشتاء يجعل مظلة قديمة يضعها عند المدخل قرب المظلات الأخرى، وحين يخرج يختار أجمل وأحدث مظلة.

كانت حكايات حيلة تبهرنى. «الحيلة» ذاك كان اللفظ المفضل عند السيدة أولاليا عندما تبغى وصف ما كان يقوم به آخر زوجها من ممارسات ليست كلها مصدر فخر. وكنت أفخر بمساهمتي في بعض هذه الممارسات.

(١٢)

من الحكايات التي مازالت راسخة في ذهني ويطلها غمي ألفارو تلك التي ساهمت أنا في نجاحها، من يدري قد استفيد يوماً ما من هذه الحكاية في قصة قصيرة، مع أنني أعتقد أن شخصية عمي ألفارو أكبر من قصة قصيرة ولعل الحجم الذي يليق بها هو الرواية.

حدث ذلك عندما كان عمري ست أو سبع سنوات، كنا قد انتقلنا إلى إيليوس، وأقام عمي قرب بيتنا بجوار فندق كويلو، غير بعيد من الساحة الرئيسية بالمدة رغم احتياج والدي واعتراضه، تجارة ناجحة في الماء المقدس الآتي من سيرجيب.

اكتشف هذا الماء منذ مدة قليلة في مدينة صغيرة بالبلد المجاور، على أراض متاخمة للقديسة أو. وهي قديسة الخوارق التي تصدر من عين تنبع من إحدى المغارات، استجابت القديسة لصلوات أم طفل مريض، فباركت الماء وأبحت للمرأة بوجود المغارة والعين. وحسب رواية صاحب الأرض ما إن شرب الطفل من العين حتى شفي تماماً. فتداول الناس النبا. وتلت هذه المعجزة معجزات أخرى وأصبحت المغارة محجاً وأصبح كأس من الماء المقدس يساوي مائة ريال.

أصبح النبا يروى معللاً بحكايات حقيقية وانتقل إلى قرية الكاكاو فسارع الناس إلى المغارة بحثاً عن العلاج وكانوا يحدون إلى قراهم معافين من أمراض كانت توصف بأنها عديمة العلاج، كان يكفي أن يشربوا من ماء المغارة لأيام وأن يتلو الصلوات.. وهكذا تكاثرت عدد الزوار، وكان من بينهم عم ألفارو الذي كان يشكو من داء يصيب في المفاصل. زار العين وزار جدي في إيتابورنفا، عوفي من دائه فتحمس للقدرة العلاجية للماء الذي يتحدث عنه الجميع، نعم لا يوجد مرض يقاوم قدرت الماء الخارقة الذي باركته سيدتنا، لم يكف عمي بالحديث عن الماء

بإجلال أو بالذهاب لها بقرايين. لكنه فكر في أن يحتد مفعول الماء إلى سيرجيب. فذهب عبر الباخرة وجاء بالماء المقدس في إناء بنزين ملاءماً من العين المقدسة وحمل معه تمثالاً صغيراً للقديسة سيدتنا أو إذ ازدهرت تجارة التماثيل قرب المغارة، وبدأ العم يتاجر في الماء، يعينه في قنينات ويبيع. لم يكن يريد الربح بل نشر بركة الماء ليستفيد الجميع من تجربته.

حاول الكولونيل جواو أمادو منعه من ممارسة هذه التجارة، أعطاه دروساً في الأخلاق لكن من كان يستطيع مقاومة قدرة العم ألفارو على الاقتناع؟ كان يقول إن بركة الماء ستستمر شريطة ألا تنتظر حتى فراغ الإناء من الماء لجلب آخر. وبما أن يصل الإناء النصف حتى يمزجه بالماء إذ تبقى دائماً بركة سيدتنا في النصف الآخر، ولا شيء يضيع من قدراتها.

كنت أساعده في هذه المهمة المربحة بجمع ألواني البنزين ومعها تمثال القديسة، كنت أملاً القنينات التي تتدافع لمنلها بنات المرضى، وإزدادات حاجة الناس إلى الماء، وعندما خف الإقبال في إيليوس، حمل عمي الإناءين إلى إيتابورنا حيث أنهار طلب المرضى على الماء المبارك. كان العم ألفارو يرد على انتقادات أخيه وزوجة أخيه ويعدد فوائد الماء وهوارقه وكان الناس يشفون من أمراضهم ويأتون ليشكروا العم ألفارو على كرمه، فكان يرد بتواضع اشكروا القديسة أو لا أنا، أعتقد أنه كان يعتبر نفسه رجلاً مصناً.

هناك شيء ما يحيرني إلى اليوم هل كان الماء الذي يملأ ألواني العم ألفارو يأتي من سيرجيب فعلاً أو من السفينة، لا يهم، قليات من العين، من السفينة أو من حنفية المطبخ مادام يخلق المعجزات، كان ماء فعلاً ويعالج المرض وكان يأتي من بعض التقود (الكروادوس). كان عمي يؤدي أجوراً جيدة للعاملين معه، عندما هربت من مدرسة اليسوعيين، جاء العم ألفارو ليوحي عني، كنت أنتظر أن ينهار العالم فوق رأسي لم أسمع من العم ألفارو نقداً ولا اتهاماً، كنت أرى في ابتسامته نوعاً من التضامن والتقدير.

اصلاح الاراضي الوعرة ويرتدي ثيابا في غاية الشياكة.

وجه آخر من الوجوه التي طبعت صباي.

من الأشياء التي كانت تذهلني النقوش الفرنسية التي نشرها بائع عربي متنقل في مزارع الكاكاو.. وكانت تمثل مشاهد طبيعية من أوروبا، قرى متحضرة مليئة بالقصور والطواحين والأعشاب والزهور والرعاة والرعايات.. أي نقيعض الأراضي البدائية المسكونة بالافاعي وشتى أنواع الحمى، حديثه العهد بالانسان والكاكاو.. أما صورة حارسه الاوز فقد همت بها ولأزال أراها مرشمة على الخلفية الزرقاء للوحة، تتلاعب الريح بشعرها وتضع نظرتها في الأفق البعيد.

(١٤)

حل رجال الشرطة العسكرية بإيليهوس تحت قيادة كولونيل يتمتع بصيت في العنف والوحشية، بواسطة هذا العنف وهذه الوحشية استطاع ان يقر السلم في السيراتا، جاء معه أمر واضح وديق يقتمثل في القضاء على العصابات المسلحة في مناطق الكاكاو. الواقع أن أسبابا سياسية تختفي خلف قرار الحكومة الاخلاقي. لم يكن الكولونيل وجنوده يريدون سجناء، والخبار التي تروج عن كتيبة الكولونيل لا تدع مجالاً للشك في سلوكه، لا داعي للاستسلام. ثمة عدالة تسري على الجميع وتنطق بالحكم فوراً.

من بين الخصوم الذين كان الهجوم يهدف الى القضاء عليهم جوزي نيكى.. خصم عنيد يساند المعارضة، كانت أراضيه تتأخم أراضى والدي. حاصر الجنود أراضى ذاك الزنجى السفى العزيز النفس.

علم الطفل وهو يتقبح باهتمام الأحاديث التي كانت تدور في بيت السيد وبيوت العمال نياً للخطر الذي يتهدد صديقه جوزي نيكى فهو يحبه يجب هذا الجار الذي اشتهر بكونه قائدا شرسا لهجمات قاتلة والذي كلما عاد من سفره الى باهى أورو. / فقد كان يسافر الى العاصمة على الأقل مرة في السنة لاقتناء ملابس جديدة. / عاد ومعه لعبة ثمينة مستوردة لصديقه الطفل، وهكذا عاش الطفل إياما من الخوف والخوف يتسقط الأخبار، كان

في الأيام الأولى، ونظرا للعدد الهائل للأفاعي السامة من كل صنف ونوع، كانت البيوت تشيد في الغالب فوق زرائب الخنازير أو بالقرب منها، إذ من المعروف أن طبقة اللحم التي تغطي الخنزير تحمي من سم الافاعي عندما يعضها مضغاً ثم يبتلعها، ومع ذلك كان ثمة أشخاص يربون تعابين أكثر ضراوة من القف في فتحة بالفقران.

تطورت المزارع، فنمت الثروات فتحولت البيوت البسيطة المشيدة بشكل عشوائي الى بيوت أنيقة واصبحت تشبه مطاحن السكر في ريكونكاو والمنازل الكبيرة في سيرتا، وشرع التنافس في التوافر على وسائل الرفاهية، كانت تحيط بها الفيراندات وتتعالى وسط أرض تحظى بالعناية الشديدة والمراقبة المستمرة، كان هناك عدد كبير من الحيوانات الأليفة والكلاب والقطط.

في المساحات المجاورة تناسلت الدواجن والطيور من دجاج واوز ودجاج فرعونى وأحيانا بعض طيور الغابة المدجنة، كانت والدي تربي طيور الجاكو وهي نوع من الديك الرومى المتوحش الذي يعيش في غابات أمريكا الاستوائية، وطيور الهوكو وهي شبيهة بالجاكو، كما كانت تربي الماعز والغنم والأبقار الحلوب. وكانت بعض المزارع تحفل بحقول الليمون والحمض والأناناس وكثير من الفواكه الاستوائية الأخرى، فاكهة الجاكا المفضلة لدى أسرتي، كما كانت الأبقار والحمر تتلذذ بأكلها.

الرفاهية تنمو ومعها ينمو اعتزاز الكولونيالات بذواتهم وتتمو سطوتهم وتكبر رغبتهم في الاعلان عن متجدهم. رأيت أجهزة البيانو آخر صرخة في المزارع المجاورة وتساءلت كيف يمكن نقل هذه الآلة الى هنا؟ أما والدي فقد اكتفى بجهاز جراموفون أنبهر لرؤيته العمال الفلاحون.

أمام بيت السيد، في مزرعة جوزي نيكى، فأنهرت الممرات بالورود والقرنفل، ذوق رائع.. كان جوزي نيكى مضرب الأمثال في الأناقة والذوق الرفيع، وفي هندامه وسلوكه، كان لونه أسود فاحما وكان مغامرا يقبل على

العمال يرددون هل سيتوصل جوزي نيكي الى الافلات حيا؟

ثم علم بالمواجهة التي تمت قريبا من الغابة بين قائد الشرطة العسكرية ورئيس العصابة، صاح العسكري «الآن وقعت» وأفرغ وإبلا من الرصاص، كان يريد قتله، وفي غمرة المواجهة المسلحة اختفى جوزي نيكي وسط الأحرار تاركا خلفه خيوطا من الدم، قيل انه اصيب بثلاث رصاصات وأن أياهام في الحياة معدودة. حوصرت الغابة من كل الجهات للحيلولة دون هربه، أخذ رجمميرو الطفل معه ليرى جنود الحكومة، كانوا كالمساعدين في المزارع مع فريق واحد، هو ارتدأهم للبلذات.

مرت الأيام وجوزي نيكي مختبئ في الغابة، عندما تهبط الكواسر سنعراف هل مات الرجل وسذهب لحمل بقاياه، من السهل التعرف على مكان موته، حيث تكون القبان فمته جثته. يقول القائد ويردد الجنود. وكان قلب الطفل يتقبض لكنه لم يفقد الأمل قط، فقد أبرم جوزي نيكي صفقة مع الشيطان حسب هونوريو، ان له جسدا لا يقهر.

في منتصف الليل استيقظ الطفل على طرقات خفيفة على الباب. كان جوزي نيكي بخيايه المهلهلة وبذقنه النابتة وملامحه الجائعة العطشى، كعائد من الموت. تلقى رصاصتين في إحدى ذراعيه واحدة مزقت وجهه فانتفخ وتقيح وأصبح مشوها لا تقبله العين، لكنه ابتسم للطفل الذي سارع الى احضار كوب من الماء بينما قامت السيدة اولاليا بإحضار القطن واليود والمراهم وثياب نظيفة، أوقدت النار وأعدت له الأكل.

وبعد أن شبع وارتوى، بذراع مريوطة الى عنقه ووجه نظيف هذه المرة، رفض جوزي نيكي ان يأخذ حصانا كما رفض أن يرافقه أرجمميرو وهونوريو اللذان وضعهما جاره تحت تصرفه. من السهل عليه ان يتابع هربه اذا كان وحيدا وبدون مطية. قدم الشكر وانصرف وحده كان يعرف وجهته. والجنود يحاصرون الغابة ويتقننون هبوط العقبان ان الى انهكهم الانتظار.

بعدما يقارب من شهر جاءت أخبار عن جوزي نيكي، فقد وصل إلى ريو دي جانيرو، نتج في الوصول الى

إليوس أولا ثم اختفى لدخل أحد المراكب المبحرة الى الجنوب، هناك عالج طبيب المركب، بحب الجميع بالخبر وأقاموا حفلا امتزجت فيه انغام الاكورديون بالقيثارة. ونظم حفل تنكري، وتداول الناس الكؤوس في حي العمال، كان يوم بهجة واحتفال.

(١٥)

بالنسبة للطفل الذي اعتاد على الحرية في الازقة والحقول والمزارع واعتاد على الحيوانات وأشجار الكاكاو وعلى الأحياء الجديدة، كانت المدرسة الداخلية عند اليسوعيين سجنًا حقيقيا وكانت محاولة لترويضه وارغامه على التفكير بأدمغة الآخرين، لم يكن والده يرغب سوى في تعليم ابنه بأحسن المدارس وأظهرها، لم يكن يعلم انه كان يمارس على ابنه عنفا شديدا ومن نوع خاص.

سأعاني من هذا الاحساس بالاختناق والاكراه اكثر من مرة في حياتي، كنت أرغب في خدمة القضايا النبيلة والعادلة، الشيء الذي جطني أقبل مهام لا تروقني، مثلا، كنت نائبا فيدراليا لسنتين، لم أكن قط أمتعت بموهبة البرلماني ولا برغبة في عمل من هذا النوع، ولنفس الأسباب وفي ظروف معينة وافقت على أفكار ونظريات لم تكن أفكارني ولا نظرياتني. كنت أفكر بأدمغة الآخرين.

في مدرسة اليسوعيين دلني الراهب المارق الأب كابريال على رحلات جوليفر وعلى طرق الحرية، فتحت لي الكتب آفاقا في سجنني هذا. وكان مروق الأب كابريال محدودا جدا، لم يكن مارقا سوى فيما يتعلق بمناهج تدريس اللغة للبرتغالية المستعملة آنذاك، كان تمرده ايجابيا وخصبا، وكان المروق حافزا ببناء يفتح آفاقا جديدة، فقد شاخت الاورثوذكسية وعغنت الأفكار والرجال.

علمتني التجارب القاسية الطويلة على مدى السنين أهمية ان تفكر أنت بدماغك، ولكي أفكر أنا وأنصرف حسب ما أراه أنا أدبت الثمن باهظا وأصبحت مستهدفا من طرف كل الدوريات والايديولوجيات والاورثوذكسيات الجدرية، أدى الثمن باهظا ولكنه مع ذلك بخس.

(١٦)

أليس الايديولوجيات هي أصل الداء في زمننا؟ أن

أول موضوع انشائي كلفنا بتحريره استاذنا الجديد في اللغة البرتغالية كان عن البحر، فألهمت البحار المتلاطمة في كامونس كل تلاميذ الفصل. تلك البحار التي لم تخترقها سفينة قط، أعاد الأطفال كتابة أسطورة داماستور ذاك العملاق الذي حاول منع فاسكو دي جاما من قطع «رأس العواصف» وهو ما يسمى اليوم برأس الرجاء الصالح». أما أنا فقد أدّى بي سجن الداخلية إلى شواطئ بونتال حيث عرفت الحلم والحرية وكان بحر إيلويس موضوعاً انشائياً.

أخذ الأب كابرال المواضيع لتصحيحها في غرفته، وعندما عاد بها في الحصص المالية، أعلن أن موهبة حقيقية في الكتابة توجد في الفصل، وطلب منا أن نصغي جيداً لما سيقراه. كان متأكداً من أن كاتب هذا الموضوع سيكون في المستقبل كاتباً مرموقاً، كال لي المديح دون تحفظ. كان عمري آنذاك إحدى عشرة سنة.

أصبحت شخصية لي الثانوية إلى جانب أبطال كرة القدم والممارسين في الرياضيات وفي العوطف الدينية، وأصبحت من الذين يحصلون على الميداليات. قبلت في نوع من الحلقات الأدبية حيث ينشط تلاميذ أكبر مني سناً. ومع ذلك ظللت سجيناً، لم يفارقني هذا الاحساس طيلة السنتين اللتين قضيتهما في ثانوية اليسوعيين.

حدث تغيير في حياتي، عشت تحت حماية الأب كابرال. وضع رهن إشارتي مكتبته، في البدء قرأت رحلات جوليوس في الأدب البرتغالي القديم ثم ترجمات للروايات الانجليزية والفرنسية، في تلك الفترة عشتت تشارلز ديكنس وانتظرت قليلاً لأتعرف على مارك توين الكاتب الأمريكي الذي لم يكن ضمن الكتاب المفضلين لدى الأب كابرال.

يرادني الآن حنين إلى هذا اليسوعي البرتغالي المحبوب، العالم، لا لأنه تلميذ بمستقبلي ككاتب ولكن لأنه جعلني أحب الكتب، جعلني اكتشف عالم الإبداع. ساعدني على تحمل سنتين في النظام الداخلي، جعل سجنني أخف وطأة، أقصد سجنني الأول. وفي بداية السنة الثالثة، هربت، عبرت السيريتا إلى سيرجيب وهكذا بدأت جامعاتي.

الفكر المبدع الخلاق تخنقه النظريات والمفاهيم الدوغمائية وتقدم الإنسان توقعه القواعد التي لا تتغير. أحلم بثورة دون ايدبولوجيا لا يكون فيها قدر الإنسان وحقه في الطعام والعمل والحب والحياة خاضعاً للمفاهيم التي تفرضها ايدبولوجية ما. انه حلم مستحيل.. أليس كذلك؟

لا يوجد حق أكثر استقامة وأكثر ثباتاً من حقنا في الحلم، انه الحق الوحيد الذي لا يستطيع أي دكتاتور أن يقلص من حجمه أو أن يلغيه.

أنقذني البحر، بحر إيلويس وشاطئ بونتال، أنقذني هدوء الماء وأنقذتني العواصف من حصار المدرسة الداخلية وكان الواعظ الذي ينال أعجاب الجميع الأب لويس جونزارا كابرال أكبر نجم في المدرسة يأتي أهل باهيا جموعاً ليستموا إلى مواعظه يوم الأحد. كان يلقي دروسه أيضاً في الثانوية الأدبية البرتغالية في الاحتفالات الكبرى.. وعندما مرض الأب فابيا، استاذ البرتغالية، عوضه الأب كابرال ولم تكن في دروسه رائحة الأورثوذكسية.

بدل أن تقوم بتحليل اللوزيادات وهي ملحمة لويس كامويس تحكي قصة فتح الهند الشرقية من طرف الرحالة فاسكو دي جاما في نهاية القرن الخامس عشر، وبالمبحث عن موضوعها الأساسي، واستفراجا الجمل منها، الشيء الذي يجعل القصيدة مجرد نص محشو بالمسائل الفحوية ويجعلنا نحن نكره الشاعر، قام الأب كابرال بالقاء فصول الملحمة لقاء جميلاً، كان يتمتع، وكنا نتمتع أيضاً، رغم لكنته الآتية من وراء البحار. كانت الأبيات تشدنا إلى القصيدة، ثم كان يقرأ علينا نثر جاريت وكولاثو وهما كاتبان برتغاليان من أكبر كتاب الفترة الرومانسية في القرن التاسع عشر. وكان يقرأ علينا فصولاً من تراجيديا فراي لويو دوسوزا ومقاطع من الأساطير. كان وطنياً. لذلك كان يسعى إلى أن يجعلنا نحكي مدى عظمة البرتغال وفتوحاته وأدبه القديم. وقد نجح في أكثر من ذلك، لأنه ايقظ حساسيتنا، أخرجنا من سديم النحو البرتغالي الذي لم تكن لقواعده علاقة مع اللغة التي نتحدثها نحن في البرازيل، جعلنا الرجل نكتشف سحر الأدب وسلطة الكلمات، فأخذت دروس اللغة البرتغالية بعداً آخر.

زمن الموت ووقت الكتابة

صباح زوين *

مرآة الذات ومرآة المطلق، أي بين الكتابة والمحاولة فيها، بين لحظات الفكر المستهلكة على الورقة ولحظة بلوغ المنتهى. وأقول محاولة لأن الكتابة ليست كتابة على الاطلاق، انما مجرد محاولة منها وفيها للوصول اليها، اعني الى ذاتها، تلك الصيغة النهائية. فبين الصياغة والصورة النهائية، ثمة مكان يجب اجتيازه، وهو مسافة هذا الشرح الذي يحدثه الفعل الكتابي اثناء لحظات

لما تبدأ يدي بالتدوين على صفحة الكتابة البيضاء، تكون هذه اليد قد بدأت بالحفر في مصطلح اسميه الوقت. الوقت هو هذا الحرف المحفور في مكان الكتابة، الوقت هو الحركة الأكيدة، أولاً بأول نحو لا نهائية الزمن. والتدوين هو وقت كتابي يجعل من الفعل الجسر الرابط بين

* شاعرة ومترجمة من لبنان

التدوين، الشرح هو المساحة الطبيعية للكتابة حيث على متن الهامش أو على هامش المتن، يتم هذا الجرح «الكينوني»، وهنا أخذ المصطلح من عبارة الباحث المغربي مصطفى الحسناري إذ يقول: «التجربة الكينونية»، أي «الكينونة» - من أجل - الموت». تجربة الكائن - الكاتب في الفعل الكتابي، هي مدة تحمله مشقة اجتياز فسحة الكتابة التي يكادها، والتي تمتد تخومها من الشيء المفكر به إلى اسم هذا الشيء.

المسافة الكتابية هي إذن هذا المأزق الذي يضع الكائن - الكاتب بين مكان الكتابة ومكان اللاكتابة وإعني بالأخير ذلك الفعل المضاد حيث الكتابة هي وليست هي، حيث وجه الكاتب على سطح المرأة وفي جوفها معا، هذا الوجه الذي هو وليس هو، على غرار هذا الوجه الريبي تكون ريبة الكلمة التي تأتي إلى الورقة لكي تبقى مدونة، لكنها في جميع الأحوال هي مادة فضاءات الشكل والغياب، إذ كلما ظهرت توارت، وكلما تساءل الكاتب حولها مات. فالكتابة ليست ما يدون إنما ما يحدث أثناء التدوين، وهذه الأثناء هي ما أسميه المكان الكتابي، الشرح - الجرح الذي يرسم فضاء الالتباس، فضاء اللغز الذي يلف جسد الكلمة. مكان الكتابة هو مكان اللغز، وإعني به أيضا الغربة. مكان الغموض هذا يمثل وقتا ما، هو وقت التساؤل حتى الهلاك حيث أبواب اللغة - الذات مشرعة على هاوية الموت، هذه الهاوية هي التي تحدد امكنة الكينونة. فاصلة بين مكان الوقت الكتابي ومكان الزمن المابعد الكتابة. وبين الوقتين تنشق جغرافية الكائن، وهي جوهر الشرح الذي ذكرناه مرارا، حيث على الكاتب مكابدة آلام الفصل والوصل بين المحاولة والبلوغ، بين الكتابة البائنة، المؤقتة، والكتابة المضادة.

ف فعل الكتابة هو فعل اجتراح أثم الكتابة حيث خطأ الابتداء حتى التكرار، والتكرار حتى الوصول، والفسحة التي ما بينهما هي مساحة الموت بسبب الكتابة، أو الكتابة حتى الموت. أما الكتابة المضادة فهي التي تصنع ذاتها لتفني ذاتها، هي التي تظهر لكي تتوارى، التي تقبل التدوين لكي تقبل الامحاء. الفعل الكتابي، بتعبير آخر، هو ما يعجز أمام احتمالات الكتابة المضادة، أمام لا حدودها، تلك المشرعة على مساحات اللغة الشاسعة التي يكشفها وقت الفعل، بل وقت الالتباس حتى الجنون. إنه وقت اللامكان، هذا الحد الفاصل بين وهم الفعل وحقيقته، بين سطح المرأة وجوفها. وقت اللامكان هو الشرح المؤدي إلى زمن الموت، أي زمن الابعاد كلها والاحتمالات والأفاق، حيث مشروع اللغة ينجز لكن الكتابة ذاتها لا تتم. الكتابة هذه هي كتابة الموت، لأنها الفعل الهامشي بامتياز، أي فعل الخروج من دائرة الأمان، وأعني بها دائرة الكلمة الممكنة والمعقولة، إلى الفضاء المنفصل إلى ما لا نهاية، فضاء اللا أمان واللامعقولة. الكتابة الآمنة، هي تلك الظاهرة فقط على ورقة القارئ، وهي بالتالي مؤقتة، إذ تنتهي مع انتهاء قراءتها. أما كتابة الموت، هي تلك التي تصنع على هامش الورقة، تلك التي لا يراها القارئ وبالتالي لا يقرأها، لذلك تبقى وتدمم، هي الكتابة التي يظل يكتبها صاحبها حتى الهذيان، حتى الجنون منها، حتى الموت منها وفيها، إنها الكتابة التي تستمر ما بعد التدوين على الورقة لتخرج منها، فتتفاعل في هامشها، في الخفاء، وراء الأحرف الظاهرة، فتبين وتتوارى في فعلها السري - السحري، كي تقول ولا تقول، بل كيلا تنجز أبدا. في هذا الشرح - الفسحة الفاصلة، في هذا الهامش الاختباري أي الجحيمي، يرتكب فعل

الكتابة المضادة، حيث اجترأ خطتها وإثمها، حيث محاولة الوصل بين الشيء واسمه. الهامش هو المكان اللامعقول، هذا الذي تتم فيه، كيلا تتم، الكتابة ضد، تلك التي تنقص ذاتها باستمرار، تلك التي تنفي ذاتها كلما تأكدت بالتوالي، كيلا تبقى ولا تزول، كي تخرق الحدود ولا ترسمها.

هذا المكان - الحد - الفاصل، هذا الجرح المفتوح بين وقت التدوين وزمن الكتابة أي زمن الموت، هو الذي يضع الكاتب في المكان البياض، مطرح الذي طالما رأيته اثناء وقوعي في الشرح الكتابي لما تتخطى الكتابة أمان اللغة لتقفز في مجهولها، في موتها، لما اقفز في الموت منها، هناك، حيث هي هي وليس هي، حيث يصبح الحرف لامعقولا. هناك حيث تبدأ مفارقة الذات واللغة. يقول جاك ديريدا: «أنها الهوامش كخطوط بركانية متقطعة، لا تسكن أرضا معلومة، ولكنها تبتكر ترحيلات كأنماط وجود، أو كماكانات جديدة للحياة، نوع من الكتابة التي تكتشفها في لهلة النسيان تلك، غريبة وسردابية، أي كتابة فالتة، بفضل الحضور الفعال الاختلافي، والاختراقي للهوامش». مطرح الشرح أو الفسحة - الهامش التي يجد نفسه فيها الكاتب اثناء التدوين وبعده، هو تلك الأرض المجهولة حيث لا ثبات ولا سكون، حيث لا رتاج الكتابة ولا تستقر، حيث لا انجاز انما مشروع دائم قيد الانجاز. مطرح الشرح - الهامش هو حيث تصنع اللغة الكبرى، لغة عدم الانجاز، تلك الرحية والمخيفة، الهائلة والمريبة، لغة الاحتمالات حتى العدم. هذه اللغة اللامعقولة، حيث العدم يجاوز الممكن وحيث الترحال الدائم يذكر اللغة بما يخالفها، هذه اللغة هي زمن الموت، وهل من موت أصدق من هذا الذي يزعزع وجود الكاتب ويضمن وجود الكتاب؟!

فالحالتان مترابطتان، واعني بالكتاب الموجود، هذا الذي عبر ترحاله اللغوي - الاختراقي، يظل باحثا عن ذاته في انعكاساته العديدة، يظل محارلا التشابه أي التوحد عبر اختلافه. فالكتابة لا تكون الا في الهامش، اعني على العتبة، بين الحضور والغياب، ففي العتبة، مكان الالتباس هذا، يقبض الكاتب عليها وهي تفلت منه، العتبة هو مكان الغربة والحركة، مكان الريبة والاختراق. فكلما اخترقت اللغة ذاتها واختلقت مع وقت تدوينها وفلتت في متن الصفحة الآمنة لتحضر شاسعة في هامشها، كلما تأكد وجودها - وجود الكتاب، والأخير ليس ما يبين وقت الكتابة انما ما يخفي منه في زمن الهامش - زمن الموت. وهذا الوجود الأكيد للكتاب من شأنه، كما قلت آنفا، زعزعة وجود صاحبه الذي كلما اخترقت لغته المناطق الممكنة، أي الآمنة، نحو مناطق غير ثابتة وغير معلنة، ادرك هو معناه، هذا الكامن في غيب الحضور، أي المكان الأبيض حيث لا موت ولا حياة في معنى التناقضات المتساوية، بل حيث الهلاك الاكبر في معنى التناقضات المريبة. ازاء هذه الريبة الهائلة لا يبقى أمام الكاتب سوى ان يقلق على ذاته، هو الذي همش نفسه وهمش عمله في الوقت ذاته. وهل في كتابة حميمية خارج الهامش؟ فمن يقرر القيام بهذه المجازفة، واعني بها الفعل الكتابي، يكون قرر في أي حال مواجهة مخاطر هذا الفعل القاسي والمؤلم، وبرزها الوقوع في التشكيك الدائم في وجود الحرف ووجود الذات. هكذا تخلق المفارقة الصعبة، تلك المتعلقة باللغة ويمن لعب في سراديبها ودخل متاهاتها وغاص في مقرها، في هاويتها. بتعبير آخر، من يكتب يموت ويحيا في آن، يكون ولا يكون، تماما كما الكتابة اذ نراها ولا نراها، ولعبة الموت - التهميش

الكتابة وصاحبها واحدا، فالتجاذب والنفور عنصران أساسيان في الفعل الكتابي، عنصران حافظان لخلق تجربة الزمان والمكان التي لا تتم إلا في أروقة الخطأ، حيث وقت الكتابة المؤقت على الورقة البيضاء، وزمن الكتابة اللانهائي على هامش هذه الورقة.

يتساءل موريس بلانشو، لكن في كتاب آخر «الفضاء الأدبي» قائلا: «ربما الفن طريق نحو الذات، وربما أيضاً نحو موت قد يكون موتنا، لكن أين الفن؟، استعنت بشهادة لبلانشو لكي أطرح السؤال ذاته ولو في غير الاتجاه الذي قصده المفكر الفرنسي. وقد أسأل بدوري وفي الطريقة ذاتها، إن أين الكتابة في النهاية، هذه التي تقسم في الوقت ذاته في مكانين وزمنيين، هذه التي بالآخرى تبقى أبداً بين الوقتين والمطرحين، هذه التي تقودنا نحو ذاتنا، والذات في الوقت عينه متجهة دائماً نحو الموت. أين الكتابة من موت الذات وموتها هي، هي التي تموت على ورقة التدوين لتحيا في الهامش حيث تعيد موتها كذلك كهلا تجمد وتنتهي، كي تبقى في أفق المرأة الوهمية، هي وليست هي، موجودة وغير موجودة. كي تكون صورتنا غير الملموسة، وموتنا الحتمي والمؤجل، الكتابة قد تكون في هذا المطرح بالذات، مطرح المفارقة الصعبة: الوجود المعقول والوجود اللامعقول، بسبب كتابة ظاهرياً منجزة وجوهرياً مؤجلة.

إنم الكتابة، هو هذا الذنب الذي نحمله في داخلنا أزاء الفعل - المأزق الذي قمنا به أصلاً دون قصد الأذى. فالوقت الكتابي يحيينا، والزمن الكتابي يميتنا، إلا أن موتنا يميت بدوره الكتابة كي تدخل الأخيرة لا نهائية الفعل، أي الموت الأبدي. فالموت هنا، يعني جنون الصيرورة الدائمة.

متبادلة، فتارة أنا التي اخلق الكلمة واقتذف بها خارج الصفحة العادية - المرتبة وأعالجها، وتارة أخرى، هي التي تسيطر علي، بل تخلق ذاتها وتميتني واقتذف بي خارج الممكن والمعقول، لكن في أي حال، مهما يكن من أمر، يظل الغموض هو سيد الموقف في الفعل الكتابي إذ كيف إذا ترعزعت أنا، تتمكن الكتابة، وإذا تأكدت هي أندحر أنا؟! من هنا يقيني أن ما نفعله هو «كتابة آتية» (إذا استخدمنا تعابير موريس بلانشو، المفكر الفرنسي)، تلك اللغة التي نفعلا لكي تغيب ونفعلا لكيلا نحضر. يقول بلانشو في هذا الصدد: «التجربة الأدبية هي امتحان التفطيت في حد ذاته، انها التقرب مما يفلت من الاتحاد، انها تجربة اللاتفاهم، اللاتفاق، اللأفق - الخطأ والخارج، المتعذر القبض عليه واللامنتظم». (ص ٣٠١) - فالهامش، إذن هو مكان التفطيت والتشثيت في المعنى الذي اراده المفكر الفرنسي حيث المحاولة هي كل ما يقصده الكاتب لما يرى نفسه في غمرة الخريطة هذه، في غمرة ازديحام التناقضات وكأن ما يفعله عبث محض. انه عبث الجنون إذ الكاتب يمارس تجربته في خطأ المكان وخطأ الوقت، فوق التدوين ليس الوقت الاصلي انما ما يؤدي اليه، ذاك الذي في آن وفي أي حال، لا يثبت في زمن واحد ولا يركن الى مكان. وقت الكتابة هو التجربة القادمة دائماً، تجربة ما يتحول ابداً، ما يهرب باستمرار من قبضة الكاتب، ما يصنع في الهامش، أي في اللامكان، وهو التعبير الاصح.

كأن الكتابة في الخارج وتحاول الدخول ولما تكون في الداخل تتوق الى العكس، وهكذا دواليك والى ما لا نهاية، حتى الحفر عميقاً في هاوية الخطأ، في دائرته الجحيمية حيث لا فرار من الفعل الكتابي ولا انصهار به، من غير الممكن جعل

نهار الانقلاب .. عصرا

غالية قباني

لاسمع، يلون زعيقها بمفردات لن تعدد اضافتها الى قاموسها الشتامي الصيفي، كلما استضافت جيلا جديدا عبر الأعوام التالية.

كنا نغادر البيت جرا، صباحا، وجوهنا منقبضة، ونحن نتأبط بعض كتب القراءة والحساب، فهذه وصية الأهل ان تهين ابنتا الخوجة أولادهم للعام الدراسي المقبل. كانت تلك على الأكثر مسؤولية رجاء، الابنة الصغرى، ورجاء كانت ذات ملامح منسوخة عن أمها، وجه عريض وبشرة بيضاء ينتشر فوقها النمش، اما شجرها فهو مجعد كسنتاني اللون، تتميز به عن أمها ذات الشعر المصبوغ بالحناء السوداء الغامقة جدا لتخفي عن خلالها الشيب المشتغل في رأسها. تستول رجاء القراءة بقم كبير وشفاة عريضة، وحين تبدأ التعليق والتأنيب، يتكشف صوتها الذي يوهما احيانا انه صوت الخوجة.

وعلى الرغم من ملاحقات رجاء المكثفة، متشبهة بمعلمة مدرسة، كنا نقرأ قهلا، ونلوه أكثر مع مراهقة تكبرنا ببضع سنوات فقط، تهايه بسلطانها علينا، وكأن بعض هيبتها استمدتها من ذلك الشبه مع الخوجة. الا ان سناء، الابنة الكبيرة المنشغلة في أعمال البيت، هي التي كنا نتابعها بأعيننا، فهي الأجل، نحيلة، وذات شعر أشقر محمر، تروح وتجي طوال اليوم، بخفة قتلهم «شامة». تدخل الى غرفة الضيوف فتضع شريطا غنائيا كبيرا في المسجل، أو تحرك مؤشر الراديو على محطة تبث الأغاني. لكن الخوجة ما كانت لتتركها لنشاطاتها تلك، وسرعان ما كانت تكرر نداءاتها الغاضبة طالبة منها ان تخرس أصوات المغننين. ينفض الصوت مؤقتا ويعاود الارتفاع في سهوة الأم، كي يتمكن سناء من سماع أغانيها المفضلة وهي تنجز أشغالها في المطبخ، بعيدا عن أجهزتها الموسيقية العزيزة. في أوقات أخرى كان صوت الخوجة

لم يكن بيت الخوجة أم سناء بالواسع ليحتوي أطفالا كثيرا، لكنها مع ذلك، حولته الى مركز يستقبل أطفال الحي، فهؤلاء الداخلون نحو عطلة مدرسية تمتد ثلاثة شهور، اذ لم تكن مدارس الأطفال الصيفية في الستينات، توافق على وصول سياراتها الى منطقة التل المرتفع، في أحد أحياء مدينة حلب التي توسعت خارج المدينة القديمة.

خمس ليرات على الرأس. هذا ما كان الأهل يدفعونه كل خميس، مقابل أن تضب أم سناء صغارهم في بيت عربي مكون من غرفتين واسعتين، وغرفة صغيرة لها «طاقة» بالكاد تسرب بعض الضوء، وشيئا من الهواء.

وأصفر الغرف في الأساس هي مكان لحفظ المؤونة، يكس فيها أهل البيت ما يدخرونه للشقاء من مواد غذائية. في الصيف، كانت الغرفة تتحول الى مأوى لما لا يقل عن عشرة أجساد نحيلة، ينحشر فيها الصغار لحظة التهام الشمس لمساحة صحن الدار المفتوحة على السماء.

في أحد تلك الاصيف، قررت أمي بناء على نصيحة من جدتي، أن تلحقنا نحن أطفالها الثلاثة ببيت الخوجة، كي تريح العائلة من ضجيجنا. حزنّت ورفضت قرارا يشعلني مع الصغار المشاعبين، بينما أنا في الحقيقة طفلة هادئة لا تشكل ازعاجا للكبار. لم ينفع الاعتراض أمام قناعة أمي من أن وجودي مع أخي وأختي، ضروري للاعتناء بهما، بصفتي بكرها المعلقة.

هكذا قضينا الصيف في تلك السنة، ونحن مجرد زائرين للمدينة التي هاجر منها والداي قبل سنوات قليلة، باتجاه الخليج.

كان لدى أم سناء عدة متكاملة لضبط رواد يومها. جسم مستلئلي بحظام قوية، وعصا رفيعة تسند بها «بصريا» تهديداتها. أما الأكثر ازعاجا من هذه وتلك، فصوت حاد

* كاتبة من سوريا تقيم في لندن

يعلو، ليلط جسد الشابة التي ترتدي ثوبا خفيفا هههها،
لونه على الأغلب من اشتقاقات الأحمر الفاقم، صوت
بنينها بحدة الى وجود أطفال ذكور «يفهمون كل شي»..

تعرضه على الأهالي. «من يشتري فليحضر المبلغ معه غدا». تذيل طلبها بهذا التأكيد، مختتمة توصيتها بجملة تتقدم بها كأنها تتحدث إلى نفسها: «أنا أرملة ومسؤولة عن تنتين صبايا». وفي الغالب، كانت محاولاتها الترويجية تنجح، وتقبل على مضمض بالمبلغ الذي قرره المشترون.

البيت، خصوصا انه لم يكن يكف عن ازعاج القطة «شامة» أو الأطفال الآخرين، بيده ولسانه معا. وعندما وصل شره حد تخويفتنا من الأشباح، قائلنا انهم يتسللون كل مساء الى غرفتنا الصغيرة، غرفة المؤونة، ترجع طفلان حالة الرعب لديهما بالتبول. كنا غفونا قليلا بعد أن التهمنا ما معنا من زوادة الغداء، واصطفت أجسادنا مثل أسماك السردين جنبا الى جنب. زاد التصاق الأجساد في تلك الظهيرة، بعد روايات مؤكدة ووثائق من مسعود عن مخلوقاته الغريبة. «أشباح وعفاريت قد تنفخ منا في أية لحظة، لاننا نحتل مكانها الخاص، هذا الذي تترادفه ليلا بعد أن تغفو العين». قالها وغضا وهو قرير العين في قهلولته كأي شرير من عالم البالغين، بعد أن جهل أميئتنا تتجدد على فتحة الطاقة، أو النافذة الصغيرة.

«أشباح يا جنّي!». زعقت أم سناء وهي تله على رجله بعصاها بعد أن اكتشفت تجول الطفلين (ليش، انت تركت شي للجن؟». كانت تؤنبه وتضربه في الوقت نفسه، وهي من المرات النادرة التي تحول بها الفوجة العصا من التهديد الى التنفيذ العملي، غير متوقفة عند استرحام مسعود «والله بطلت». توقف ذراعها عن الضرب، إلا أنها أصرّت أن تجبه يغادر مطرودا حتى قبل ان يؤذن العصر. «هيك سعدان ما بحويه عندي ولو عطوني عليه مشر لهرات». بانث اندفاعا أسنانها ويدا فمها أشبه بمفتاح الملعبات، وهي تلهث غضبا. لم تتحمل أنه تسبب في نجاسة المكان بالبول، المكان الذي سيجتاح الى مستودع للمؤونة بعد أسابيع قليلة، عندما يطل الخريف ويتسرب معظمنا الى اماكننا التي وفدنا منها.

ودعنا مسعود بنظرات هي خليط من التشفي والحزن معا، فهو مهمما ارتكب من تخرشات، كان يسلينا ويدفعنا للضحك. وبعضنا خلط نظراته بالحدس، فقد تخلص رفيقنا، ولو مطرودا، من هذا الضجر اليومي الذي يسمى بيت الفوجة

× × ×

رجع مسعود بسرعة، ولم تكن صحونا بعد على خضة الحدث.

أعلن بصوت فزع عن وجود شرطة «بيخوفوا» خارج باب البيت. نزعتم أم سناء فردة الخف، وكادت ترميه بها

لحظة الانعقاد والفرج كانت معلقة بأذان العصر، نقيس اقترابه بمحاذاة الظل لنقطة معينة في أرض الحوش. كلنا كنا ننظر انطلاقتيه، بما فينا الفوجة التي يفضحها صوتها بين حين وآخر، «ما أدن لاهلا؟».

صوت مؤذن العصر، كان ينطلق كأحلى أصوات النهار، أنتعج ميقاته مسبقا فوق الروزنامة الورقية المعلقة على الحائط في غرفة جدي، أحرق بالورق الأبيض المقطع بحسب الأيام، ألقبه بحثا عن دقيقة فائضة يتقدم فيها أذان العصر عن اليوم السابق. مع انجسار ساعات اليوم الصيفي البطيء.

يتسل الأذان المنغم من مأذن كثيرة، بعيدة وقريبة، لكننا نعتد على أولها كمؤشر لنهاية اليوم، ويكاد يخيّل لبعضنا أصداء ترنيمات منه، ليتكشف الصدى عن مصدر آخر غير الأذان

تنطلق أصوات المؤذنين فتفترق عرفا تفقد في حمأة الظهيرة، مجددة النشاط بعد خمول الضجر. معها، يتحرك مشهد الختام اليومي بارتباك السيقان الصغيرة وهي تبحث عن أحذيتها في أرضية الدار، تلك المصوفة بمحاذاة درجات قليلة تقود الى الباب الخارجي، حيث تتدافع الأجساد نحو باب ثقيل يئن عند فتحه.

عندما يؤذن للعصر، نلهف بروح الاسرى المحبرين للوصول الى البيت، هناك، يتلقفنا تعليق مندش. «مضى النهار بسرعة».

× × ×

دائما كانت الأسباب متوافرة في النهارات لغضب خوجتنا، فإن علت ضحكات متواصلة غير مفهومة لها، تخرسنا بصوتها، أو حاول طفل التلمس من مساحة البيت المحدودة، ومدها نحو الدرج المؤدي للسطح، تصبح بولولة «انزلوا يا قروء». عندها تهب إحدى البنّتين باتجاه السطح لردع المتعمر. يرتبك البيت عندها فزعا من احتمال إلحاق الضرر بالخضراوات الصيفية المفتوحة على أرضية السطح للتجفيف باذنجان مطعم، بامية، رب اليندورة، ستق، ملوخية، مربى المشمش، بل خارطة ألوان تتغير تفاصيلها طوال الصيف على اسطح بيوت أهل المدينة، بحسب موسم نزول الخضراوات وهبوط أسعارها.

كان مسعود أكثر الرواد الصغار إثارة لحمم صاحبة

من باب غرفتها، لكن لجهاشه بالبكاء هذه المرة وجموده في محله، أوحى باحتمال صدقه. فزت رجاء التي كانت تجلس على عتبة الغرفة، وهرعت باتجاه الباب الخارجي لتعود بالخبر اليقين. «عسكرك.. عسكرك يا أمي». سرب لنا صوتها فزعا لا ندرك ماهيته. لكن طالما أن الأم وجمت، وسناء خرجت من مكانها بعد أن أوقفت شريط فايتره أحمد، لتستطلع سبب الارتباك، فهما ان الأمر الآن ليس مزحة شبيهة بمقالب مسعود.

تسللت الأم والبنات، بعد أن غطين رؤوسهن، إلى درج السطح، لم يتجاوزن الدرجة الأخيرة، ومنها رحن يتلصصن على مشهد الشارع، وبدا أن ما شاهدته يؤثر فزعا أكبر من حدود الخبر الأول.

جمعتنا الفوجة في حجرة الضيوف، وكنا نادرا ما نتخطى عتبتها، كأننا هناك أكثر أمانا. فعلت ذلك بعد أن مدت سجادة صيفية على الأرض كي نجلس عليها، إذ لم تكن لتسمح لنا بالاقتراب من مقاعد تبدو قديمة وفاخرة، حتى في ظرف كهذا يصر بالعرب، فتحت سناء جهاز الراديو الكبير، فتسلل صوت موسيقى وصفتها سناء بأنها عسكرية، «إذاعة لندن».. حثتها الأم بصوت متلفف كي تغير مؤشر الراديو. وعند المحطة المطلوبة صدر صوت رصين حازن. وتحدث المذيع باللغة العربية عن انقلاب عسكري. «انقلاب!»، شهقت البنات، فاحتدت الأم بسبب علو صوتهما. انقلاب. لم تكن المفردة قد دخلت قاموسنا اللغوي بعد، وكان علينا أن نكتفي بمتابعة تضمينات وتكهانات تنبأها النساء الثلاث، لنعرف أن دلالات الكلمة أخطر مما تتصوره أذهان صغيرة، لم يتعد عمر أكبرها السنوات التسع، وأكبرنا هو مسعود، الذي تخلى عن تعليقاته المشاغبة وقبع يتابع الأحداث بصمت وخوف.

× × ×

انطلق أذان العصر، فلم تسرع الأقدام الصغيرة نحو باب الحرية، تساءلت البنات كيف سيعود الصغار إلى بيوتهم؟ فردت الأم أننا باقون لحين حضور أهلنا. «هم أمانة في عنقي». أشارت ناحيتنا بنبرة صوت حانية لم نتعودها منها. ومع تحرك مؤشر الراديو بين المحطات، راح يتردد بين أن وآخر البيان الأول بصوت صارم.

«الله يلعن أبو السياسة»..

قالت أم سناء بصوت غاضب وخفيض، فزاعت عيناها بسرعة باتجاه آخر، وشعرت بملس الأرض باردا تحتي، كأن السجادة الصيفية لا تفصله عني. لقد قرنت الخوجة قريبي مرة بالسياسة، فهل هو مذنب الآن؟ وهل أنا وأخوتي أيضا مذنبون بسببه؟. تداخل ثقل أصوات البث الانعاعي مع خوفا، وبدأت أتحاشى النظر إلى أي واحدة من نساء البيت- في الأيام التالية عرفت أن خالي بقي ملاحقا-.

مضى وقت قبل أن يطرق أحد الباب، ثم جاء شاب صغير ليصطحب شقيقه، أدخلته الخوجة، على غير عادتها في الأيام العادية، بعد أن غطت رأسها وأمرت بابتهاج بالشئ نفسه، بدا مرتبكا من العسكر الذين سيطروا على الطريق، وقال إن منع التجول سيبدأ بعد قليل. رجته أم سناء أن يصحب معه من هم على دربه، وكنا نحن من نصيبه.

خرجنا مسكونين بالفزع إلى الطريق الذي سيبقى زمنا، مكانا لقيود لم نتعود عليها من قبل، رافقنا صوتها «في أمان الله». وبقيت واقفة تطل من فتحة الباب وقد لغت رأسها بخطاة الصلاة الأبيض، ممسكة به عند الرقبة كيلا ينفلت، أدبرت رأسي إلى الخلف استمد من وجهها التشجيع، خمنت أنها كانت تقرأ سورة قرآنية لأنها نغمت معها محركة رأسها باتجاهنا.

«يا لله تحركوا بسرعة».. صاح جندي وهو يومي ببندقته الغريبة، يحثنا على المضي بسرعة، تمثرت قدم أخي الصغير وسقط على الأرض، إلا أن الجندي ظل ينظر باتجاهنا بصرامة زاد من حدتها ارتدادوه خونة معدنية.

كان الوقت عصر نهار صيفي حار، والفرصة مناسبة لمغادرة أطفال ضجرين بيت الخوجة، للمرة الأخيرة، لكنه كان أيضا يوما حافلا بالأشباح والعسكر، لم يمتحنا خلاله صوت المؤذن الشعور بالفزع والانطلاق. عصر ذلك اليوم لم تدفع أقدامنا الصغيرة باب البيت الحديدي بقوة. كان الباب الحديدي ذو الجيوب النافرة ساخنا دفعا بأيدينا، بهدوء، ويصوت خفيض، ولم يندهش أحد من الكبار من مضي الوقت عندما دخلنا، لقد تغير إيقاع البلاد من حينها.

شعلة بجوار قنطرة اليهود، أو إلى الهندية ذات الخللال في محلة الشماسية، ووجد نفسه، كأنما ينداء داخلي، يتجه شرقاً، تاركا على التوالي، ماضي شغب الساكن مثل نافذة مضاءة في جدار معتم، وحاضر شعلة الذي تختلط فيه رائحة عرار نجد برياحين أصحاب القاضي ابن جريج. أن تتجه شرقاً، يعني أن تسمع رنيناً وطبلاً وخلخالاً، وترى امرأة صافية السمرة تتحول إلى عرافة مرة، ومرة مغنية، وضجيجة فراش مبتهجة مرات. امرأة تقول نقلاً عن إله تحمل له كل يوم وروداً حمراء، أن عنق الرجل للمرأة نعمة، والتفاف الساق بالساق رقصه تحفظ للكون ديمومه، والا سقط علينا، وانشقت سماؤه، وانتشرت نجومه. وابن الموفق نصف، بل أنصاف موزعة، لا تجتمع الا حين ترقص الهندية.

ليبق لضجيج الماضي ما تقطعه في دن استحمامها، فتبهط وتغسل، وتنتشر شعرها يومياً تحت أشعة شمس بعيدة، ولتبق له مسرته في هذه الانهار الجارية تحت كل نهار.

× × ×

قال أول من سلوا عينيه من الخفاء، وهو ملفت بقطن جبة، وفي قدميه قيقاب خشب.

— أترون ما أرى؟

فقال الثاني الذي سملت عينيه الجارية حسن الشرازية بدبوس شعرها

— بل قل أسمعون ما اسمع.

ورق الثالث المسمول علي يد خادمه الصلبي

— الرؤيا والسمع لا يلتقيان، وكذلك البصيرة والبصر، يسأل ابن اخيك عن البصيرة

ولاذ الثلاثة بالصمت صاغين إلى أصوات مشية الفولخت والعصافير في الساحة انتصاف النهار أمين، محلقين في الظلمة حتى قيل أن تقترب الظلمة وينسحب النهار، فأختار ابن الموفق الجلوس بينهم، ومراقبة الطيور التي لا يرون، وبخاين الحرائق المتصاعد من بقايا البيوت المحترقة، والجثث السلوية الجبابات والسراريل، مفكراً بالماضي أيضاً. الماضي الذي لم يزره الا في أوراق الوراقين وحلقات الدرس، وما هو يجلس إلى يمينه وشماله، ثقيل الانفاس، مرهف الاسماع، يتسقط نامة من هنا ونامة من هناك. الماضي القريب والبعيد والآتي ربما. وحسد ابن فضالان على خلاصه من الأشنات المتشبهة بجصاحيه فوق

تبليلت بغداد رغم كل نقوشها وكتاباتاتها، وجلس الخلفاء الذين سملت عيونهم مثل طيور بلهاء، متجاوزين على مقعد أمام ساحة الكرخ الخالية من الناس قبل أيام التهم الحريق عددا لا يحصى من الحوانيت والبيوت والبشر، وكف ابن الموفق عن موافاة شغب في بستانها، لانه اكتشف فجأة انها ميقة منذ ثلاثين سنة أو أكثر، لا يصل اليها من كلماته سوى أصداء خاوية. من يفرق في الماضي لا يفهم ما تقوله أطراف الرياحين والمصرات المنتظرة والمياه الجارية، وابن الموفق ماء يجري وليس بركة في الماضي، هو حفيف أوراق شجيرات الحناء حين يتلمس طريقه اليها في الطرف القاصي من البستان، وهو ندى الهزيع الأخير من الليل، وهي تلك اللحظة التي سكنت منذ رحيل ابن فضالان، وواصلت السكن في بيتها وراء الباب تنتظر الليل لتفتحه، وتأخذ ابن فضالان في أحضانها

تتكرر هذه الصورة ليلة بعد ليلة، بينما تتطاير كلمات ابن الموفق خالية، من الرنين حولها، وبين يديها، وعلى أطراف ديباج ثوبها السابغ، وفوق الحشاي الباذخة، ولا يمنعا سوى الخجل ربما من نفثها بعيدا عنها

حين يتساقط المطر، لا يكون الا ذلك الليل القديم نفسه وحين يجيء الليل، لا يكون الا ذلك الليل نفسه الذي جاء به ليضع يده لأول مرة على جسدها. وليضع يده لأول مرة على قلبه أيضاً، ويمارز في خيالاته بين ثلاث نساء اجتمعن في واحدة تلك النجدية الماهولة بأشجار الرند، وتلك الساحرة الشهية ذات التلاسم وتلك المجهولة التي فتحت بابها ليلاً وتختفي في ضوء الصباح

مئة منذ ثلاثين سنة، ومع ذلك تتحدث وتضحك وتتسابق إلى رواية بيت من الشعر، أو نادرة، أو ملحمة ماجنة، كأنها تهرب إلى صورتها في ذهن ابن فضالان الغائب، لا إلى صورتها في أرق ابن الموفق الحاضر

تبليلت بغداد أناساً ولغات، وتقلصت بعد اتساع، وتبلبلت ابن الموفق فجأة أمام اكتشافه، وتلخمت كلماته، وأبياهته لم تعد تواتيه، وتوقف عن المجيء في مواعده، وتوقف عن ارسال رقعة اعتاد أن يحشد فيها آخر أخبار رفاق الحانات وأصدقاء الدنان والغياض والدفاتر والقهان. وفكر أن يذهب في هذه الليلة إلى

* شاعر من فلسطين

المياه، وطيرانه وارتفاعه، وأساطيره التي اختفى في متاهاتها، ونبوءته العجيبة بهذه الانقراض التي ينهال بعضها فوق بعض. هو وحده الذي أطلق خيوله وقال: «لكل أن يفعل ما يطيب له، مادام يشرب من ماء النبع ذاته، ويأكل من شتب الحقل نفسه».

× × ×

شغب في بسطانه حتى انتصاف الليل. ومع انتصافه انتهت إلى صوت نافذة هاربة. وتذكرت، وقلوبا ما تتذكر، أن ابن الموفق لم يأت بعد، ولا وصلها منه شيء منذ أيام عديدة. فتساءلت عن سر هذا الطائر الذي قضى سنوات إلى جانب دن استجماعها، من دون أن يسأل ماذا تفعل بليها، وتحت حفيف أية أشجار تغتسل، وأية شمس تتخلل شعرها بحبوطها، وأية نسانم تهبط عليها، وما تزال تعبق بأطراف ثوبها، ربما وقف متهيباً أمام بوابة الماضي، وسباتها العميق تحت أفيانه، مدركاً أنه لن يتسنى له مشاركتها فيه حتى لو أرادت أو أراد، وحتى لو تحول إلى غاية واصطادها بين ظلاله، فضلاً أن يتحدث عن هذباته وجرجياته وقصائده الغربية في مديح الحانات على الشواطئ النائية، وغابات الصنوبر، والسموات ذات الزرقة العميقة، ما الذي يأمله؟ ابن فضالاً يؤمن بأحلامه، ويقص عليها كل يوم حلمًا، ولا يتركها ليلسة واحدة من دن انقضاء، ومن دون أن يأخذها من الحاضر، ويحدها إلى تلك اللحظة التي يحف بها نثيث فوارات لا نهاية لدهرها، واقفاً دائماً، متاهاً كلما فتحت باب المقصورة، وأخذني إلى الداخل أعمق فأعجب، كم هي شامسة المسافة بين الاثنين: ذلك العارف الذي كتبها في تميمة، وهذا الشاعر الخجل الذي يخشى أن يلمس طرفاً من أطرافها، يقدمها؟ ربما ورث هذا الهراء من عقيدته الصائبة القديمة قدم آدم كما يقال، فرفعه من جارية صينية إلى جارية بابلية لا يزورها في غرفتها الملكية في الاعالي ولا يتخذها إلا إله مضحك هذا الاعرابي أحياناً، حامل الانهيار الجارية من دن أن يندري، وعالم أسرار النجوم والبرق وهو لا يعرف، هي سالت وأبرقت وومضت، ومازالت، ولكن في ذلك المشهد الذي خلقه ابن فضالاً قبل أن يلتقيها في يثرب وبغداد، في سراء وسير، وفي غيبته بين خيام البلغار فلم يعد للبدوي نصيب في هذا المشهد، هل يستطيع طائر الطيران إلى الماضي؟ أنه يراقبه ولا يلمسه. يتواجد ولا يقاربه. يتحدث وينحدر، ولكنه يظل نائياً بين هذباته وجرجياته وأهله التي لا سبيل إليها

× × ×

أُسئلت غريبة يسألها العامة في هذه الأيام، أسئلة مثل: أين تقع غابة الحجر؟ أي طائر يستطيع الكلام؟ لماذا ظل المحتسب حزيناً حتى بعد أن هبطت عليه نعمة الخلود؟ أسئلة من النوع الذي لا يقال بحثاً عن جواب، بل يلمس أي سؤال وجواب ممكن. وسبقت

ذلك أيام خلع فيها العوام بعض شبابيك دار الخلافة، وجاسوا بين البساتين، وطاروا الجوارى، وانتهبوا ما استطاعوا نهبه من كنوز بني العباس، إلا أن كل هذا لم يكن إلا حلماً رف فوق بغداد مثل غيمة، وتغلغل في أطرافها، واقتحم أنزقتها ومحلاتها الخربة. أما دار الخلافة، فقد أحكمت اغلاق المداخل والمخارج، ولم يعد مسموحاً أن يفتح باب، أو تطل نافذة، حتى لو كان الطارق هارون الرشيد نفسه أو بقية الأسلاف.

الأساطير وحدها لم تتوقف عن طرق الأبواب، والقبول بين خرائب الأسواق، والفقر بين أجبار القناطر المهمة، متحدثة عن الألباء الذين يسندون أعمدة السماء حتى لا تقع على الخلق، والسايرين فوق المياه، والمائلين في الهواء، يقدمون للمكرويين الناجين فوق حطام السميرات أكواباً مدبية لذة للشاربين وحده يختار لم يؤمن بالأساطير، ولا أضاع وقته في الرد على أحاجي الفقهاء حين جاءوا يسألون عن غابة الحجر والطائر المتكلم وعدد الأبدال الذين يحفظون الأرض من أن تعبد بالناس، بل أجبر الخليفة الخائف على بيع أملاكه وأثاث بيوته، وعبائته الثمينة ورصاص قبابه، ليصرف أموالها في ردة الفيل الروحية، ولكن ما أن أخذ الفقهاء والعامة والفلاسفة والنحاة والمتكلمون يرباب بعضهم بعضاً، واجتاحت الفتنة ساحات الكرخ، وامتدت إلى محلات الرصافة، حتى صرف بختار نظره عن الأمر كله، وخرج لاصطياد الأرناب والبحاري في الفلوات.

× × ×

- تعب يا هندی- تعب. ذهب الجميع ولم يبق أحد في هذا الكون

ردد ابن الموفق هذه الكلمات بينه وبين نفسه حين كانت الهندية تعد مجلس الشراب. وتستدعي العازفين والمغني الأعمى الوحيد الذي ظل في دارها، من دون أن يعرف ما إذا كانت الهندية تستسر من هذه الصورة الهائلة لكون شامع لم يبق فيه إلا انسان جريد، أم سترد أن الأمر هذه المرة أنقل من أن تحمله طيور كلماتها حتى لو بلغت الآلاف عدداً؟

هذه هي المرة الأولى التي يحدث فيها نفسه بوجود الهندية الجميلة، وقد غاب عن حسه حتى صوت خلعها الذي كان ينقله دائماً إلى أفقها، ما إن تبدأ الرقص، حتى ينطلق في أرجائها مثل ماء يشفق حتى رفيف الأعشاب، وأريج أشجار المانجو، وروية ذلك الاله شيفا وهو يطوي إليه شاكتي العارية منتشياً.

هذه هي المرة الأولى التي يقف فيها شيء بينه وبين مسراته. هل هي شغب؟

- أنت مبالية ومشغولة بالماضي فقط، لا يعينك الحاضر، وأنا الحاضر، لذا أظل خارج ثوب ماضيك الذهبي دائماً منفرداً في ليالي.

- هل مددت يدك يوما وانتظنتني؟ أنا بانتظار هذه اليد، وفي ترق عفيف لمن يأخذني من الماضي.
- مددت يدي، وانتظرت، أنت لا ترين الحاضر إلا أوهاما تمد أيديها إليك. ماضيك هو الحقيقي، متى ستيقظين؟
- من يدري حتى تكون ليقاظا؟ لا أعرف أن كنت حاضرا يحلم بالماضي، أم ماضيا يحلم بالحاضر؟
هل هو ابن فضلان؟
- ما الذي تفعله بكل هذه الأوراق والاحتمالات؟
- عصفور وحيد
في الظل يشرب ماء
وأنا متمكن على صمتي
وقال أنك لم ترحل، وإنما شبهت لهم؟
- يا لهذا النخب الطويل
واحدة بعد أخرى
تنساق أوراق شجر الكستناء
- أين أنت من هذا الخراب؟
- يتناول ضيفي كأسه
ظله يجرسه
على سئال الخيمة
- لماذا لا تعود؟
- أنا والليل والنجوم
والسكر
يأخذ مني كل مأخذ.
- أيهما أحب إليك: الجنة أم الخمرة أم النساء؟
- أغنية تفرق
في حجر الليل
يا لهذا الليل العابت
- خذ بيدي يا شيعي، ذهب الجميع إلا هذا الدن الخاوي
- أسمع الستار
في الليالي الموحشة
وأفكر بالمشوقين على الأشجار
- هل جنت يا شيعي؟
x x x
حين تطفئ شغب مصباحها فجرا، تنهوى فرائس أو فراشتان في الظلمة المنسجبة، ويواصل اصطفاقه صوت المياه الواهن. وتعلو غمضات الفواخت الهادية المتكاثرة منذ أن بدأ الليل يستقر بين أعصاب الأشجار، ويتضح أطراف الرياحين في أحواض الزهور تحت ضوء شفق غائم يتسلل منتشرا ويصل إلى أهدابها فزديها متفتتيا
إنها تهين الآن كل ما يلزم لأحلامها من فوارات تظل تنثف

مأها في السكون، من نجمات تعزفها الريح على أوتار لا مرئية، لا شيء يرى الآن حيث يواصل ابن الموقف رحلته في صحرائها حتى يقارب السراب فتقضه، لا شيء يرى الآن حيث ترى نفسها في سفينة، تارة أو هودج تارة أخرى، فتبتهج مستسلمة لنسيم هادئ يجيء من تلك الأيام.
في هذه الساعة نفسها، ينهض الخلفاء الثلاثة عن مقعدهم أمام ساحة الكرخ، ويسيرون صامتين، يمسك كل واحد منهم بكنف الآخر، يتقدمهم قنوط الجبة والبقاب الضئيل، فتدو أشباحهم ابعد ما تكون عن أشباح الطيور البلهاء التي كانوا نهارا، وأقرب إلى أشباح الخفافيش، وهم يمسكون بالعصي ويقرعون حصي الطريق، يراقبهم عدد من الأولياء الصامتين من الهواء، ومن جنبات الطريق، ومن النوافذ المعتمة.
- يا هنديتي... أصيب شيعي بالجنون، لا بالعمى كما يقولون. وطائر مجنون يبدو لي أكثر شاعرية، من طائر أعمى يرفرف بجناحيه في الهواء، يصطدم بالأشجار واوتاد الغمام، ويسقط في أعماق الوديان من صخرة إلى صخرة. بالجنون يستطيع أن يرسم مسارات على الأقل، ويطلق صرخات نحيب أو غناء يحار في تفسيرها المفسرون.
ينطق ابن الموقف هذه الكلمات بصوت مسموع، وكأنه كف عن مساندته نفسه، فتلقت إليه الهندية، وقد قاربت الانتهاء من استعداداتها، وتعلق.
- أخيرا خرجت من إليك يا صاحبي، خذ كأسك، وانظر في هذا النهار المجنون.
كانت تعني أيضا ذلك الحلم الذي أصاب الناس بالجنون، فتدافعوا فوق السميرات والجسور، بعضهم إلى الغرب وبعضهم إلى الشرق، وبعضهم لا يدري إلى أين. كلهم لا يلوي على شيء، ولا تتوقف سيولهم، حتى بدأ لشاعر لم يبق من سكرة الأوس أطل من طاقة مشرفة، أنهم لا يتحركون على وجه الحقيقة، أو بدا له أنهم يتبادلون أماكنهم فقط على مسرح لا يخرج منه أحد ولا يدخل أحد.
«تعالى..» قال ابن الموقف «اتركي النهار لأصحابه، نحن كائنات الليل أكثر عفة» من هذه العباءات المشتبكة والعمائم المتقاطرة. واقترعت الهندية، وجلست مسندة ظهرها إلى صدره، ومدت ساقها الممثلتين أمامها، فضمها إليه بيساره وكأسه بيمينه، مقسما هذه المرة على أن هذا الشذى الذي يصله نديا من شعرها لن تنساه بغداد حتى لو تحولت إلى تراب.
- ما الذي يشغل هذا الذي لا يود أن يتركنا بسلام؟
لم يدر هل أشارت إلى رأسه أم إلى عمامته المخطولة المائلة، إلا أنه وافق أنها لا تعني أيًا منهما، بل شيئا ثالثا اعتدنا أن نسميه الفكر، بينما القلب هو المقصود.

- بالطبع أقصد قلبك، ليس القلب شيكنا، دعه خاليا متأهيا يا سيدي، أسماك الالمس ماتت منذ زمن طويل.

نكاه الهندية هذا، وشفافية لمحاتها التي أصبح يقسم بها، هما ما لون به قصائده بأشكال شتى من مسحورة، معابد مزدحمة بمتعبدين أمام تماثيل نخبية صامتة، موانئ تقيم لنا حجرات تطل على بحار واسعة، منحدرات جبلية يكهوف تعد بالعمات، ترقص على مداخلها شبهيات الهندية، وتسمع لخلخالهن ضجة نملأ المروج والغابات، الا انه الآن أكثر قلقا من أن يكتفي بالقصائد والخيالات التي تبهج الأهنة الصغيرة هذه.

هكذا كان يفكر، بينما هي تفكر بشغب صاحبة ابن فضلان، وزيارات لها، قلقة أيضا من هذه الصغراء التي تدفقت فيها أنهار كثيرة، ولم تحتشد الا بالظلال، والظلال وحدها.

- مع شاكتي وحدها، مع أتاحدك بها، ستظل قويا قادرا على الرقص مثل شيفا، وعلى حفظ دورة الكون مثله، وعلى قول الشعر مثله أيضا. أعترف إن شيفا شاعر أيضا حافظ ومدمر أيضا؟ من دون ذلك ستعجز عن الحركة، ويتوقف دوران الكون ويتقوض، ولن نقول شعرا.

- أفكر بكلماتها، كلمات يخل لي انني سمعتها قبل ألف عام، عن الفراشات التي لا تملك الا أن تتوق لمعانقة المصباح والاحتراق. لم يفهم من كانت تعني بالفراشات، ومن كانت تعني بالمصباح. ظننت أنذاك انها ترى نفسها فراشة، فحدثتها عن الفراشات التي لا تذهب الى المصباح لتتحرق، بل مأخوذة بالنور.

- لا يا سيدي، أنت كنت للفراشة في كلماتها، فإومات وإشارت الى خرابك، ساخرة ربما شيء ما في العبارة الأخيرة أيقظ فيه إحساسا بالضالة والمهانة، وشعرت الهندية بما استيقظ في ذهنه، فاستدارت وطوقت رقبته بذراعيها.

- مهما كان المقصود، في كل الاحوال سيحترق الكون بالذمار هي نهاية نهر من الدهور، والناهار سيخلق من جديد لا بالرماد، وستكون يا سيدي شيئا من هذه اللزار، أو وبخية منها، أعترف؟ ربما كانت شغب هذه عرافة في دورة من أدوار حياتها، وتذكرت فجأة، وأطلقت نبوءة هي ذاتها لا تفهمها.

- ولكنها ميتة يا هندية الجميلة، ساكنة في ماض لا تغادره عن أية أدوار تتحدثين؟

- بل أي موت تتحدث عنه أنت؟ ليس السكون الا وهما من أوهامنا. لا شيء ميت أو يموت في هذا الكون، كل شيء يتحدث ويتغير ويتحول عد الى صاحبك الميتة.

هي ليست ميتة، بل عفاك هو المضطرب، مات عفاك هذا، وسأهذه، هل تراه الآن؟ تراه. حسنا، ما هو قد هذا أخيرا.

مع كلماتها الأخيرة أخذت الهندية رأس ابن الموفق بين يديها، وضمت الى صدرها، فغاب وجهه بين نهديها مثل وجه طفل رضيع هادئ، فأخفت رأسها فوقه وجللته بشعرها الندي، وربت يديها على ظهره بحنو يماثل حنو الأمهات.

شغب ليست وحدها من أطفا مصباحه فجر تلك الليلة التي سيذكروها ابن الموفق طويلا، بل انطفأت في بغداد آلاف المصابيح، وانتظر الناس أن تمر شرارة أو شرارات تشعل أعوادهم اليابسة.

ويذكر ابن الموفق عبارة من عبارات شيخه ابن فضلان خاطبه بها وهو يهم بالرحيل مواسيا على الأرجح: «يجيء النور من الداخل يا صاحبي. كن مصباحا لا عودا يابسا ينتظر شرارة عابرة تضعله». وأثارت فيه هذه العبارة، ووجهه مغمور بين نهدين دافقين، شعرا بالحنين حد البكاء. فكر بانتمصاف النهار، والظهور، والظهورات القادمة من دون أن يستطيع الاستمتاع بمرجوح هادئة، وود لو يقول قصائد يترنح فيها فرسان في غبار المدن المحترقة والسهول الجافة، فرسان يمزقهم الحنين الى مضارب طمرت بها الرمال. وفكر بالحديث عن مملكة تنلاشي، مملكة تغزائي في البوادي والسهول والجبال مرتجفة مزقة، بينما يمر عائدون الى حصونهم الخربة، وأقنية يربوهم التي غطتها الأعشاب، وتساقط رخام فوارتها الملون، ولم يعد يسمع فيها الا ثنيث الماء المتصاعد من منابع خفية. رأى فيما يشبه الغيبوبة ظلال الأشجار تمتد شرقا، وزيراب في مكان ما عبر الأنهار والبحار يغني مع عوده أغنية بهجة أخيرة بين تصفيق غانيات طليطلة وصقالبة، الفولنا وبرابرة الأطلس ويدا الجزيرة، ولكن بالهدوء هذا الخراب! أو أي خراب!

وغغم ابن الموفق كأنه يحدث نفسه في طفولة نائية: «في مثل هذا الخراب، يؤمّني أن أكون الشاهد الأخير يا هندية. ما هم رفاق الحانات يشربون: ابن العلوي وابن فضلان، وابن الحجاج وابن العويدي وابن جلاء وابن عطاء، ويقشاجرون بين صفيح الغناء، ونحيب للسبتار، وأنين السود، وصنوج الاندلسيات، فيمزقون ثيابهم طربا، أو يتأوهون متذكرين خلفاءهم المقتولين. أما أنا، فطمي شيء مختلف، شيء غريب يشتعل على مرأى من الأرض وفيها، لا القلب يعبره بكلمة، ولا أحد يعرف له اسما، ولا أحد يصير الدخان».

« فصل من رواية «شجرة المسرات. سيرة ابن فضلان الممنوعة» ينشرها المؤلف لأنابا حقه فيها مقدما قبل أن يرسلها الى دار نشر في الايام القادمة، خشية ان تقع بيد أحد قد يقوم بانتحالها.

في شرع المحبين

مي التلمساني *

أمنة

عزلتهما تماما وكأنهما نقطتان في فراغ هائل، حدوده الأفق والنهر، وسيكون ممكنا - بعدما يساعدها على انقاذ ثمرة البطيخ من الانجراف مع التيار - ان يضمها بين ذراعيه وان تستكين اليه بضمه ثوان، مصاصرين كما هما بوحشة المكان وصمته الرازح، صياح بركات: «ستوب» كانت تهم بتقبيل صاحبها لولا ان رن في اذنيها صوت آخر يردد «هنادي خدنا الوبا»، ولولا انها رأت نفسها تنتحب بين ذراعي امها وهي تكرر: «هنادي خدنا الوبا يا ماي!» اسرع احد المساعدين لانقاذ البطيخة من الانجراف مع التيار وصاح بركات مرة ثانية: «نعيد اللقطة»، جميل ان تنحني على سطح الماء وتترك ثمرة البطيخ تنزلق بين يديها هكذا وهي تحاذر ان يبتل حذاؤها وثوبها، لكن ليس جميلا ان تكرر الحركة نفسها ست مرات متتالية (الشمس قاربت على المغيب) او ان يلحق بها المهندس ست مرات متتالية فتستسلم

ليس ثمة سبب واضح يدعوها لغسل ثمرة البطيخ قبل شقها، فهي عادة ما تلقي القشرة الخضراء السمكية وتلتهم القلب الأحمر غير عابئة باتساع يديها ولا بالعصير المتساقط على ذقنها وعنقها، فكر بركات وهو يختار الموضع الملائم لغسل ثمرة البطيخ: «الماء ضحل هنا، ستطفو الثمرة لا شك»، وسألت هي نفسها: «لو انني تقدمت حاملة ثمرة البطيخ بين ذراعي مثل جرو أليف وانحنيت على ماء النهر لاغسلها، ألن يبتل حذائي ذو الرقبة العالية والاربطة المتشابكة مثل علامة خطأ، ألن يتسخ ثوبي المنسدل حتى منتصف الساقين؟» المنظر الطبيعي قفر ويوحى بالعزلة، فضلا عن انه يبدو خارج الزمن عندما يلحق بها المهندس داخل الكادر ستأكد

* كاتبة من مصر

لذراعيه وقد ارتخت عضلات كتفها قليلا (هل يقبلها الآن). تجاهد كي تبعد عن ذهنها صورة الضال وهو يقول باقتضاب خشن: «هنادي خدما الويا»، فتغمض عينيهما ويتوقف التصوير بعد القيلة. فكرت ان تسأل بركات بعد انتهاء المشهد لماذا اختار ثمرة البطيخ بالذات، ثم عدلت عن الفكرة بعد حين لفرط ما بدت لها ساذجة، كانت الثمرة تنزلق بين يديها مندفة نحو الماء ثقيلة ومجوفة، متكوررة على نفسها ومكتفية بتكورها ويسطحها الاملس كأنما هي الكمال والتمام بعينيهما، وكانت هي، على العكس تماما، تشتهي تقبيل المهندس رغم انه السبب في موت هنادي ورغم انها قطعت كل هذا الطريق لا لشيء الا للانتقام، كأنما يسفر منها القدر ومن تهاونها بينما هي تغسل ثمرة البطيخ عند شاطئ النهر بدلا من ان تغرس خنجرا في قلب الخائن، التفتت لتجد نفسها بين ذراعيه وبينهما بطيخة مبتلة وصوت الكروان معلق فوق رأسيهما وهي لا تعرف هل تقبله الآن أم تنتظر قليلا ربما تنقذها صيحة بركات للمرة السابعة: «ستوب».

المهندس

يستدعي وصول المهندس الى المنطقة النائية في بداية القرن احتفالا خاصا يقيمه البدو عند الحدود الفاصلة بين الريف والصحراء، اذ يبدو لهم وصوله واستقراره في المنطقة تعويضا لهم عن جذب الأرض او بدिला طبيعيا لهطول الامطار، فيروحون يغنون: «لمهندس جاي لمهندس جاي، يا صحرا لمهندس جاي، يرويكي بعيون المي لمهندس جاي لمهندس جاي»، يشعر المهندس الشاب القادم لثوه في القطار البخاري انه قد أصبح مركزا للكون حين يسرع الجميع لخدمته ويلبى القريب والبعيد مطالبه ونزواته.. وهو يستثمر ذلك جيدا لكنه، عندما تسنح له الفرصة، سينتقم لنفسه من كل هؤلاء المخبولين،

صحيح انه مركز الكون الآن غير ان ذلك لن يدوم، فالصحراء تبتلع طاقتها وایامه ونهارات العمل رتيبة بلا مفاجآت وليالي السهر في الريف عصبية والزمن الذي القى به في صندوق الصفيح هذا، يجب ان يعوضه عنه بما هو اثن من الذهب والفضة وأندى من المطر وألذ من قشدة الطيب، يقضي المساء في النادي حيث يلتقي نفس الوجوه، المأمور، مدير المركز، ناظر الصحة وقليدين آخرين من ذوي الالقاء، يلعب البلياردو، يدخل السيجار، يحتسي كأس خمر ويعود الى بيته عبر طرقات القرية الموحلة ودروبها المقفرة مهموما نصف ساكر، يحدث نفسه في الظلام: الليلة ادخل على هنادي، يستوقفه بركات لوهلة ويطلب منه ان يعدل وضع الطربوش على رأسه وان يهز عصاه الاينوس في الهواء وهو يتقدم صوب الكاميرا، فيفعل كما يفعل وجهاء العصر، لن يعيد اللقطة سوى مرة واحدة فالمهندس ينفذ التعليمات والاشارات بدقة ويسرع في خطوته قليلا وهو يعني نفسه بقضاء ليلة ناعمة بين ذراعي هنادي، لن يصور بركات لقاءهما ابدا وسيفضل أن يعود الجميع الى الفندق للراحة استعدادا للتصوير في فجر اليوم التالي. يتسلل المهندس في غفلة من الجميع الى حيث تنام هنادي، يدفع باب غرفتها الزجاجي دفعا هينا ويوقظها طالبا منها ان تعد له كأس نبيذ وان تلحق به في غرفته، هي ستفعل مكرهه لانها تحبه ولا تحب أن ترفض له طلبا وهو سيدها وسيد قلبها، ستمد يدها بالكأس وستناولوه بيد، وياليد الاخرى يجذبها نحوه بحركة مفاجئة فيستقر قلبها في ركبتيها وتندفع نحوه دون مراوغة تماما كما يحدث في شرع المحبين، في الصباح التالي يصحو في فراشه بالفندق حين يذق جرس الهاتف: يدعوه موظف الاستقبال للاستيقاظ ويذكره بأن الجميع في انتظاره في البهو، وفي الصباح التالي أيضا تكون هنادي في

الطريق الى بقعة نائية بصحبة الخال والجمل، حين يخلق فوقهما الكروان وهو يدعو: «الملك... لك لك» مذكرا هنادي بموعد الموت، كما يحدث أيضا في شرع المجيبين.

هنادي

قال الكروان وهو يحيط على قبر فوق التل بين نخلتين عاليتين ان خالها قتل المهندس بدلا من أن يقتل أمانة وان هذه النهاية ترضي جميع الأطراف فلا بأس من ان تقبل بها. إذن الخطيئة من نصيبها والتكفير عنها من نصيب المهندس، تموت هي في الخطيئة ويموت هو مطهرا حبه لأمانة. رغم غيرتها من الأخت العاشقة ولوعتها على الحبيب الخائن ارتاحت للنهائية التي اختارها بركات وفكرت ان روحها المعذبة قد ان لها ان تستقر وان تكف عن مغادرة جسدها لك ليلة لمتابعة الاحداث أثناء التصوير وبعده. سألت الكروان قبل ان تصرفه: «هل تمكن الخال من الفرار؟» هن الكروان رأسه يمينا ويسارا وصاح «الملك لك لك» قبل أن يخلق في الهواء ويغيب عن ناظريها تلاحت أفكار هنادي مثل رفرفة جناحي طائر يحتضن: هي في نظر الناس عاشقة وخاطنة وأمانة عاشقة وحسب، هي استحققت الموت غدرا وأمانة استحققت الحياة، هي استسلمت للحظة ندم فتركت صدرها مكشوفاً للخال يفد فيه خنجره وأمانة احتضت وراء حبيبها فكرت انها ستزور أمانة الليلة لتواسيها وتشهد بعينيها حزنها وحسرتها، أن لها ان يرتاح قلبها للغيور وفكرت ان الظلم الذي حاق بها مضاعف، فقد نسيها بركات أيضا وكان يوسع ان يظهر وجهها بين الحين والآخر منعكسا على صفحة الماء او هائما بين السحاب.. نسيها رغم ان أمانة تذكرها: دائما بين الحياصة والموت، مجرد وجه بلا رقبة وعيوني تشخصان نحو الافق في أسى وكأنها ماتت فعلا رغم انها حية في الذاكرة، ثم فكرت هنادي ان الناس

أنفسهم ان يتذكروها لان وجودها برمتها كان وجوداً عابراً، لكنهم سيتذكرون جملة «هنادي خدشا الربا» (ومن كان يحبني على أية حال؟ المهندس، أمي، أمانة؟) المهندس سقط صريعا بين ذراعي أمانة في حديقة منزله فسقطت الى جواره تحتضن رأسه وتذرف دموع الحسرة: فاتحتها فرصة المعرفة، تركت ثمرة البطيخ تنزلق في الماء ويجرفها التيار، خافت ان يبطل ثوبها فابتعدت وهي تتمنى لو انه يقبلها ويختبر جسدها عادت الأم الى الصحراء تخرف كالمجانين وتسأل النساء والاطفال عن هنادي وأمانة. الا تعرف حقا مكانهما؟ هراء، ركضت أمانة، تسلفت التل حتى بلغت النخلتين وارتمت فوق القبر باكية بحرقه، هي التي اشتقت حبيب أختها المقتولة. مثلا هنا، في تلك اللحظات، كان من الممكن أن تظهر صورة هنادي مطبوعة فوق صفحة السماء، تماما بين النخلتين، لكن بركات لم يفعل فالتزمت الصمت وكظمت غيظها، نسيها كما نسيها الآخرون وكما سينساها الناس في غمرة انسياقهم وراء حكاية أمانة والمهندس واكتفى الجميع بحضور الكروان بديلا عن غيابها، تنقب الى ان الرمال الممتدة حولها والبيوت المترامية عند الافق تزيد شعورها بالوحشة كأنما لا احد سواها هنا، كأنما يوسعها اخيرا ان تمتلك المشهد كاملا (هل عاد الجميع الى الفندق وتروكوني وحدي؟) صوت أخف منبعث من ميكروفون محمول يوقظها من زهوها عنوة: «دام زهرة! داير» تلتفت نحو الخال الذي يستل خنجره ويقطعها في صدرها فتسقط صريعة بلا دماء، ثوبها الأسود يحسو سطح الرمل الناعم. تسخيل - لحظة سقوطها البطيء - ان بركات، في هذا الموضع بالذات، سوف يستعين بدعاء الكروان للمرة الاولى، وان الناس سيذكرون ان الكروان ليس سوى روح هنادي التي حررها الموت، تبسم لهذا الخاطر بينما يشرع الخال في حفر القبر بين النخلتين العاليتين.

طوبى للرمادي

المهدي أخريف

التي عانقته في دارتي القديمة
دائرة يدبع الرمادي.
في هذه اللحظة بالذات أحس برغبة
عارمة في الإمساك بصفحة فارغة واحدة من صفحات
ذلك الورق،
في امرار راحة الكف عليها بنعومة وتمهل،
في جس نبض التنتينات الدقيقة
على سطحها الأملس جسا ملتحا
بأنامل كلها تحسس وهدس
أريد صفحة، ورقة من تلك الأوراق
بين يدي أسكب عليها حمى
الريق الناشف على الورق الناشف
اسكب بعض «شكاوى الملاح الفصيح»، تلك
التي لم يسعفني أي حبر حتى اليوم
بتحنيش سطورها
سأصحبها على عجل
ويبذرة لا حد لوباعتها.
وايلامها، ذبرة تذيب شعيرات

في لحظات تمنع النثر والأشعار، يداهمني من حين إلى
حين حنين لاذع إلى ورق الكتابة الذي طالما أدمنته في
الثمانينيات وبداية التسعينات، فتستيقظ بداخلي رواسب
تلك العلاقة الورقية ببصماتها ووخزاتها النابضة.

كان ورقا نهما ذا مغناطيسية يتعذر سيرها، ورقا طيعا
متواطئا.. ذلك الورق الرمادي الذي لم يكن برمادي في
حقيقة الأمر. كنت أخاله كذلك من الداخل، داخل عزلة
الكتابة والعيش، كان محفزي على الماضي «بمالك الحزين»
إلى أبعد مدى، كما كان في الآن نفسه الملعب الأمثل
لتناسل مغامرة نص «مقبرة اليهود» ذلك النص الذي لم
يكن سوى استنطاق للرماد الذي منه حلقت واليه أعود.

طوبى لثمار ذلك التواطؤ
طوبى لدقائق مباحجه
الجسدية الطيبة
طوبى للفتوحات
والتوترات الحبرية المنهكة

* شاعر ومترجم من المغرب

الورق ومسامه الحساسة

وتوزق خيول الاسطر في الصفحة

أرغب في اللقاء فورا بورقي المتشقق ذلك الذي لم يكن
غير ورق الجرائد العادي.. أجل ورق الجرائد.. لا أعده بأي
فتح جديد إنما بالعكس أعده، بإعادة تبيض المساحات
البهضاء حاملا إياها على التفتك في نفس الأنزياء البالية.

سارم افنعني وأسئلتي

وأزج بلغاتي في أدوار بهلوانية

منقشعة متبرجة وقحة منسكة

على قضاء ذلك الورق الألوف. لكم أغري انزياحاتي
بسفوحه ومناهاته، ذلك الورق المتفهم الرؤوم طالما كنت
اشعر به امتدادا لصفحات الدخال الحبسة وهي تتشرب
الى ان تنكبت بلغات أكثر قوة وطزاجة كل مرة، لغات الذات
العميقة المكتفية بالفترج على ألعاب الكاتب المراءوي
النافذ الصبر.

ذلك الورق الذي كنت أخذ منه ما يكفيني من مكتب
الجريدة بالرباط الى زاوية باب البحر وأطل بصحبته
شهورا استنفذه ويستنفدني حتى لا يبقى منا شيء
كل يوم كنت أجلس الى طاولة الكتابة لثبية لنداء
غامض، هو نداء الورق لا نداء الكتابة، لم أكن بحاجة الى
منشطات ولا الى انشجان ولا حتى الى مخاض، كان
حسبي ان افتح النافذة وأنا أرى وجه الصفحة القمحي
الليذ منعكسا في مرآة الرغبة على سطح الطاولة حتى
أتنسّم العبير الأكيد لشعر قادم. وسواء فتحت النافذة
بالفعل أم لم افتحها إلا رمزيا هنالك في غرفة بديع الرماد
فان الرمادي المحوم دوما على علية المكان مع البحر في
نهاية المشهد المكمل بالوعود هو الذي كان يقتحم علي
عزلاتي داعيا اياي الى الانغماس في حضرة الكتابة.. بخفة
تتسابق المطالع على صدر الصفحة مقودة بحماس قلم
جياش مستسلم لبالنزالقات المحببة على فضاء الورق
الأملس. يتضافر معقول الرشقات المتأنية للشاي الأسود
المركز مع الطقس الحميم المرهف، أحس بقوة دفقات
الكتابة وانسيابها، بطزاجتها المنسكية عبر حركة انسياب
الحرير الرنانة على مساحات الرمادي المتواطئ وهو

يستقبل حيوات جديدة مشتقة من موج داخلي

استمرى انسيابات الصبر ملتذا بالصفحات وهي تمتلئ

بعوالم لم تكن في الحسبان.. أرسم مسارات وأبدل أخرى..
أشطب وارتب مغمورا بفيض هذا الانسياب الذي تنحول فيه
جميعا: ورقا وقلمنا وذاتا الى أدوات، مجرد أدوات في لعبة
غامضة

هذا الورق الذي أستعيد لحظاتي الدافئة بصحبته هنا
والآن من زاوية عالية في شارع الامام الاصيلي، هو الذي
رباني، لقد أخضعني وأخضعته هو بدوره لاختبارات
عميقة دقيقة ظفر منها كلانا بتعرف أفضل على ذاته،
ويتقاسم «محاولة عيش» دامت أكثر من عشر سنوات، وذات
يوم، وكما كان متوقعا، انسحب رقيقتي من فضاءنا
المشترك، بهوده انفض ميثاقنا الأليف.. كنا قد جنينا كل
الفشار الممكنة في علاقة من هذا الطراز، دبث الرقابة
والضيف ويدت كتاباتي كما لو كانت تطالب بملعب ورقي
جديد ينقذها من سجنها الرمادي.. ترهلت «مقبرة اليهود»،
أنهكها اللف والدوران حول القوالات عينها. أما «مالك
الحزين» فقد اختار بطبعه الماكز الاقواء في واحدة من
أكثر مرايا المخيلة القياسا يراك ولا تراه، يراقب المشهد من
 وراء الورق الشاحب منتظرا سnoch فرصة استئناف حفله
التنكري، بيد أن الفرصة لم تسنح بعد، أو لربما فانت

وهكذا عدت مرغما الى البياض الاول، فاترا عدت، لا
العزاج طاوطني ولا البياض أغرائني.. كان علي أن أعاد
استنطاق ذلك الشروع المحاذي الذي هو عليك أكثر مما هو
لك، أن أعود الى ذلك البياض البغيض المصطب العاري..
أصيب منبغ القول الشعري بنضوب استمر شهورا لثت
أنثاءها ببعض التمارين الفاترة في ترجمة الشعر بقصد
الترغوض وتليين جليد البياض.. ولما لم أفلح في استئارة
الفرجة حولت الداء الى دواء، قلت للفرجة.. ألا هي بعقمت
أخصبينا.. وكذلك كان. جعل البياض يتفقق عن شعاب
ومرافئ وسراييب مدهشة، استنفقه فيجيب ويستول بدوره
الأسئلة وأعاجيب الدوال.. وهكذا طوعت «كينونته»
المتمنعة لفنوحات حورية لم تكف حتى الساعة عن التناسل
والتعاقب.

فيزياء الفتنة!

مصلح العدوان .

جبل بذرة... البذرة أوجدت شجرة... في الشجرة سكنت ثمرة، تجسد فيها الجمال شهوة أغوت آدم، فكان سقوطها الأول من رحم النخس إلى بدهه فمه، ثم خروجها وإياها من لذة قبة السماء إلى حياة حقول الأرض!!

كان موقنا أن طريق السماء إلى الأرض، كما طريق القعة إلى القاع، لا بد لها من المرور عبر ثمرة تكسر قداسة تقاليد الفيزياء!! خفق قلبه عند جعلته الأخيرة فانفصلت الثمرة عن الشجرة... انزلت من مكانها كأنها تريد القدم إليه، كأنها تستعجل الحلول أمامه بكامل تاريخ فتنها منذ السقوط الأول، حتى هذي النبضة الأخيرة...

مشوقا لها صرخ: (إنها الثمرة التي أريد!!)
تابع سقوطها وهو يهذي: (أقسم أنها هي... لقد وجدت بها... وجدتها!!)

تلقيها مثل عشقة، وحملها كبعض منه...
أخذ يركض حاملا إياها، صارخا: (وجدتها... وجدتها!!)
أيقن أن الثمرة اكتملت، فسقطت تحت تأثير جاذبية عشقه لها... حضنها بلهفة.

دارها بين يديه، ملساء، مستديرة، تتلألأ كأنها مشكاة نور أغرت بحضورها، فهم بها...

تسأل: (ماذا بعد أن أتت إليه كالشارة من السماء؟ هل يبقياها كاملة كما عشقها، فتذلل من جور الزمان، أم يقضمها بشهوة، فتتحقق بذلك لعنة الكمال!!)

أوشك قلبه على الانشطار من شدة دفه التصاقها بيديه... قريبا من فمه، فتراهي له آدم الأول، ماضيا لتفاحة الأولى بعد أن تهدمت كل قلاع صبره أمام اغوائها له!! قريبا أكثر من شفتيه، ثم احتضنها بأسانه قاضيا إياها بلدة عمر من الانتظار!! نظرها بعد أن اجتازها...

حقد بها...
صارت مجتوبة، وما عادت أمام ناظريه كاملة الحضور كما في البدء...

أفلتت صورتها في ذهنه، واهتزت رؤيته لها، فاستعد مهابة لحظة السقوط متسانلا (لماذا سقطت بعد أن اكتملت؟ وهل جاذبية حضوري أم جاذبية الأرض ما اسقطها!!)
قضمها مرة أخيرة مستحضرا فتنة التفاحة الأولى لجدّه الأول، ثم أخذ يرسم قلبا وأرضا فيما تبقى من رموز قانون الجاذبية الذي اكتشفه!!

تأملها...

ناضجة، كاملة، تكاد تقطر لذة، كلما داعبتها شهوة العيون... حمراء، لا تداكن لونها ولا باهت ألونها، معتلة كحدقة الواثق، تسر الناظرين!!

راقبها، وهو يهذي هامسا: (لعنة الثمرة الكمال... ولا معراج لها صعودا، لا متسع لأرجوحته يسارا أو ذات يمين، فما من سبيل لاختراق النظام... وكلما اهتزت أوشكت على الانحدار، كأنها هي تبحث عن مستقر إليه المأل!!).
كمن لا يريد جوابا، تسأل: (ألا يسقط إلا من اكتمل!!)
شهواته تسبق إيماء عينيه...

وكان يرقبها بنظرة (خالج) حاك لأفكاره أجنحة من خيال وبقي يتابع تحليقها مهووسا أني ارتحل ذهنه، مدركا أنها ثمرة في طريقها إلى السقوط!

رصدها، والحيرة تفتت منه (تري بأي عين أراها؟ هل بعين القلب أم بعين العقل؟ أكتبتها قصيدة شعر أم قانون فيزياء؟) (فتنة هو الجسد)، قال هذا وهو عائد العزم على أن يتمدد أرضا، قريبا منها، واضعا كل تفاصيلها أمام كل حضوره حيث لا مسافة بين اكتمالها وحيرة نظره الإقامة الجذع الذي تعلق عليه بهاءها تعلق شهيد على لقاء صليب!!

مرت نسمة ريح...
داعبتها... تحركت قيد نبضة، فهنا قلبه نحوها متوجسا: (هل تعشق، أم أن هواها من نصيب غيره؟)

تقافزته الهواجس كما تقافز الرياح اكتمال الثمرة...
لئن اليوم الذي مارس فيه الحياة عبر بوابة الفيزياء... متشككا صار من كل الأنظمة، ومن منطق وعلمه... (كيف قضى العمر كله بين مراقبة الكائنات وهي تتحرك، أو متابعة الجسيمات وهي في طور السكون؟) وتلك الرموز والأرقام التي ينقشها في نفقاته، كالصليب والتماثيل، ماذا أضفأت له غير الهلوسات والهذيان؟
ثم، هل كل هذي الظواهر التي حوّه، بتبعتها، ربيع عمره، تساوي لحظة تأمله لفتنة الثمرة الآن!!

اشتدت حركة الرياح...
تداعت في ذاكرته صورة ذات الثمرة البكر في بداية الخلق حيث لحظات التأسيس الأولى للفيزياء، وللثمر، وللشجر، للبشر؛ كان هذا بعد اكتمال السماء والأرض بنخلة في صلب القراب... التراب

* قاص من الأردن.

الحسن بكري

يقول الأنجي، قد اخذ بالحكي حتى كاد يشرق.

ثم لما ذهبت الغصص صرخ في الغلام:

— أما تدعني أكمل؟ كمل عمرك يا سليل الهالكين؛

ويصرخ في القوم:

— يا ناس: هذا هو الكلام المؤدي بي الي التهلكة، كان وجهه

مشرقاً بنار السرد. رأه جمهوره تغمره المسرة حفيماً إذ عادت

الأوصاف والكتنايات.

— الآن اسكتوا، اسكتوا.

ويمضي يسرد

تصطف فرقته على مد البصر، تصطف من حدود سوبا الغربية

الى ضفاف النيل الاخضر، حدثني جدي عن أبيه عن أبيه قال

وقف مغنيهم، مديد القامة، سمهري، عسلي البشرة، ناعمها،

حديد البصر، سمعها، المغني يتوسم سعيداً إذ وفقت الفرقة

مترانصة صوب الشهر، لا أول لها ولا آخر، غنى فكانه حدا

بأنشأه الشهاب وتغافيد السهوب. والفرقة الموسيقية تصدح

فوبلغ نداولها الأقمار بل يسافر حتى منابع الضوء السحيقة فوق

قمم الشموس وحذاء ثغوم للمجرات

يقاطعه الغلام الأسود ثانية، مكتظة عيانه بصفاء من تنزلت

عليه أزمان سعادته الكبرى

— موسيقى على مدى البصر

نظر اليه الانجي فأبصره تلفه الموسيقى، فطن الانجي لبهجة

الطفل الدافقة قال

— أي بني، موسيقى من هنا،

— قال يشير بسبابتة،

— الى هناك

واشار بإصبعه خلف أفق سوبا البعيد.

جمع الغلام الأسود أطرافه وقد علتها قشعريرة الموسيقى. لمس

محبة الحكاء الانجي وداخ من توالي مسرتي الكلام والفناء،

سكن مع جمهور الساكنين، مضى الأنجي يحكي.

جاءت سوبا بهواربيها، هل قلت هواربيها؟ كيف قلت ذلك؟

لأعيد القول. جاء اخوالي الأنجي، وأعمامي القرقياب يشهدون

رقصة أمنا أجوبا ويناتنا. ظن بعضهم انها رقصة الصوت. والله

راوهم يتقافزن كالغصافير، يتساقن الاثير، فشدهن الأوليون

يرقصن في عرض الفضاء ثم يهبطن، تذهب خطاهن وتجيء

بروي الأقوام أسطورة أجوبا على تعاقب الفصول، روهوا في

بلدات المملكة الشمالية الطالعة حيث أقام أحفاد نوبة ألوة

وبقاي الأنج وفقراء للقبائل العربية، من فضلو العيش في نقاء

عرقهم الصحراوي العتيق، وكذا بأقاصي حدود المملكة

الشرقية، في بقاع قبائل الهجة بلغاتها القبدادية البدية وفي

الغرب جهات جبال الفور وسهول الداجو والتنجير والزغاوة

وبالصعيد الأعلى نواحي جبال موية وأحراش الشك ومسايل

دار دينكا.

في الشمال يروي انها كانت في السابعة والعشرين حيث طلعت

مثل بدر ترقص بصحبة بناتها، نهيري ومدلونا وعفتو، كبرى

بناتها عمرها خمس عشرة، ويروون ان أجوبا كانت روحين في

جسد واحد فهي قديسة بتول وموسم فاجرة.

يبدأ رجل سليل عائلة أنجية الحكاية بامرأة فاتنة، تنفني

بجسدها ناجية كئلهما حتى يلامس رأسها الأرض، ليتكم رأيتم

ربلتها العتلين وعجيزتها وخصرها الدقيق، الضامر. مازال

الناس أينما تجده يحاولون السير على خطى رقصها، مبهات؛

فتلك رقصة فذة، لا رقص سابقتها ولا تاليتها.

يقول الأنجي رأيتم أولاد الهواريب، يمشون في درويها،

يحفرهم عشمهم القديم. بين ضلوعهم ترقد أفئدتهم الوجافة

زاهرة بالغناء، ماضية، تواق؛ ما اتفق الهواريب على

أمر اتفاههم على الفناء والرقص.

يقف طابور فرقة المعازف التقليدية، آلات الإيقاع الكاشتية

توارثت الاجيال فن صناعتها طارفاً عن تالد لأزيد من ألفي

سنة، من لدن كاشتا العظيم حتى أوساييوس الخامس، نحاسات

يلبغ علوها قامة رجل وقطرها من الحافة الى الحافة، تسعة

اذرع، مجلدة بجلد الرفاف ومشودة بجبال السعف المقنول

جديلة فوق جديلة، ترق الآلات الشبناكية حتى تغدو دفوها

دقيقة قطرها فتران او ثلاثة تضرب بعيدان اللورد التوتي

يقز غلام أسود، يسأل

— مولانا، صاحب الأحاجي، قلت ان لديهم نايات قرون

جاموس، ووازا، وريابات مجلدة بجلود قروود جبال ندرنة؟

— أجل لديهم

حساب دقيق، موزون محكم، والعجيب ان الرقص كان ينظم موسيقاه من تلقائه، فنتسمع وترى الرقص والموسيقى، بضجآن سويًا ويسكنان، ينغلطان فيعلوان ويهبطان ويرقان فتستك الموسيقى وتهدم الحركة ثم ينبعثان من جديد فلكأتهما لا سكتا ولا همدا

ثم جاء الامراء مثلما حدثتكم تلك المرة، أمروا بالموسيقى تكمت أفواهها وبالرقص فقيدت سيقانه، ثم ارتدفوا النساء حتى قصورهم عند ضفاف المدينة. وحتى اليوم، ما ان يأتي الفيضان حتى يتدفق النهر جهة سوبا بالغناء القديم، نفس الوقع وذات الكلام، ما هو بتأليف بشر ولا هو بسحر شياطين.

× × ×

شيخ خاسة جبال الساحل، ستقول القبيلة، هو سليل الهواريب العمراب من ناحية أمه. سرق فتى يدعى عمران فتاة خاساوية من مراعي القبيلة الصيفية جهة اركوتات، وهي أراض ممرعة في ظاهر مقيقا.

عادت المرأة المسروقة تصطحبه بعد غياب طويل.

هتفت مهددة.

— من يرشه بالبلل أرشه بالدم

قالوا لها

— ستجعلين منا مضغة في أفواه القبائل.

شجذت خنجرها، قالت

— المهم!

ثم شهرت الخنجر، صاحبت في وجوه أشقائها:

— ما عندي لكم غير هذا!

سنة كاملة وهي متمترعة تذود عن عمران

كان عمران قد جاء بخبيله القديم وصاحبه ظلت مفتونة بفصولته الطائشة. وفي لهفتهما المجنونة أنجبا في ثلاث سنوات دريس، وهمد وأكد. بعد سنوات تحصى القبيلة قطعانها فتلفي تلثها قد ذهب. ينتشر الحب الهائج الذي جلبه عمران وصاحبه فوق القمم وفي الوديان وبين الشعاب وعند السفوح، صبايا وصبايا دون سن الرشد ساورتهم رعشات جسدية مبركة، شيخات وشيوخ أقياء شرعا يفتشون دون كلل عن وسائل لازالة النفوس وكبح العلة، زوجات وأزواج مصنونون غدا زائفي النظر، فالتى الهوى.

بعدها رأوا أطفالا على مدى مضارب القبيلة موسومين بعلامح سهلية، صخابة. كان المطر قد جاء غزيرا بطول شهر الصيف فزعموا انها نجوم الرجل المصدراوي ذي الهمة السامية قد قلبت النواميس ثم شهدوا الجرب يحتاج قطعان الابل والكلاب ورأوا اسراب الغريان، والرخم والنسور تجتاح وديانهم قادمة من

الشرق فأدركوا ان للاعرابي الغريب صلة وثيقة بما حدث. امرأته أيقنت انها روحه الفاتنة قد نهضت تطيب الأفاق الجبلية بدوامات عبقها الهادرة.

قالت تحذره

— عمران، قومي هؤلاء مزاجهم أسخن من نار.

رد بهدوء لم تمتد فيه

— أقول لك ما سيعطون

تطلع ناحية شرقه البعيد

— ستشرق الشمس ذات يوم عن عشرات السيوف تتقاتل، عشرات

الي وعشرات علي

قالت.

— قومي لن يرفعوا سيفا واحدا من أجلك وسترى.

ضحك ضحكا معتوها، حين سكن قال:

— صيحتن سنرتدبن ناقنتنا ونولي الأدبار، ليس لدينا أي مشكلة

مع ناسك هؤلاء

بعد سنوات أخرى يكون هوى ذو سمت سامي مراوغ قد استعمر الجبال الساحلية كلها، علامات شهوة خطرة تسلك الى العيون النجل، والشفاة البحرية الزرقاء ووقع وجيف الإفئدة ورأى عمران أصدافا من المحبة لم يجلبها معه من رحلاته الغفراء خلال صحاري جزيرة العرب وعبء بحر المالح وسهول النهرين ثم في عودته الماجنة حتى جبال الساحل. سمع فحولا بقامات هائلة يصفرون لون سقوف أفواه نسايمهم ويقدمون جردا دقيقا لأهدابهن ويتحدثون عن نكهات ضجيجمات مقيمات في أرياف ضفاف النيل الكبير.

لما خرج قبايلون بغضب باهت ينافحون عن المحبة الساحلية القديمة، كان دريس وهمد وأكد قد أصبحوا فرسانا مغاوير. مالت مئات السيوف تناصرهم. سيطروا على الجبال في الساحل وطلعت مشيخة الهوى البانخ حتى سواحل عيذاب وانحدرت قبلت مصعوج وجزائر دمك ومضارب البدو في الصعيد الأعلى.

عمران كان يرغب كبعير يوم ارتدف صاحبه وولى غربا ليقيم فوضى لهوى لا يخضع لشريعة المشيخة أو حكمة القبيلة.

× × ×

في تشردهم الأبدي ردبوا دون كلل نفس الاساطير حول السماء، وعلى نحو ما وجدت أجوبا نفسها بينهم، هل كانت أجوبا تدري أن أسمايرها ايضا ستأخذ طريقها عبر الفياقي لتستقر في قصائد آلهة امبرو* المرقعة جراء تجوالها السردى؟
الهة التلال المقفرة عاشت خلودها الساطع يخمولى يتلف الاعصاب. تراها فتظن انها ذات شهوات متكسة، وستقول. انها

قطعا ذات عضو متغصن وتدين متهملين. اعملت زينتها بتجرد خاله، قرأها آلهة ناجحتها نموذجاً لأنثى خالية من المحاسن، كانت عانتها كليفة تقبلي بين قديمها مثل حرمة سعف وشعر ابطيها طال حتى ان الرياح الصحراوية الصرصر كانت في أوان مهبوبها ترسله من بين يديها ومن خلفها فيمتد حتى يغطي وجهها ويظهرها وعجزها.

فتى امبرواوي وسيم جاء سويا مساء هبط نور الدين على ليلة السمرك هبوط نور الدين المفاجئ لم يكن مفاجئاً له بالمرّة يعرف ذلك الامبرواوي كيف يطير على ظهر ثور بل يعلم ان تلاوة أرواد خاصة تمكنه من الطيران حتى دون الاستعانة بدواب من أي نوع. سمع الفتى نور الدين يحاور أجويبا. أصلع الامبرواوي من شأن جبهته الملونة، كحل عينيه بكل جبال العوينات الاصلى وتيقن من تدلي قرطيه باتزان الى أسفل ورجل شعره وتعطر عموماً، في لحظة استعاد أناته القصوى ثم مد يده واطمأن لوضع كنانته المدروعة على خاصرته اليسرى، كانت ملأى بالنبال وكانت قوسه مشدودة الوتر وقابضة بجنينة بعناية.

نور الدين اقترح اطلاق نبل، بالطبع لمزيد من الابهار، قهقهه الامبرواوي فخشى ان يكون السمار الألووين قد سمعوه؛ لن يكون بوسعهم رؤيته، فهو يهتمد على تقاليد اختباء قبلية موغلة في عراققتها. سمع نور الدين يسعى لهاثاً لاستمالة أجويبا ورهطها من نساء سويا. ربما يفسد عليه الفتى الطيار أحلامه في خلق ألواب اختبائه في مخدع احدي السامرات، فأولئك النوبة سرعان ما يفقدون لزانهم ازاء مهارات تخص أرواحاً قادمة من فضاءات لم يطرقوها

سمع أجويبا تسأل نور الدين:

– نبل؟ أي نبل؟

تلقت يمنية ويسرى ثم أضافت

– هل أنت من امبروو؟

الفتى الامبرواوي قفز الى أعلى حتى كاد اهbab اختبائه يسقط، سعل سعالاً حاداً فازداد اضطرابه، أجويبا سمعت سعاله، بل انها في غمرة ارتباكها التصقت بعجزتها عليه اطلق الفتى صرخة نشوة حادة. أجويبا في ارتباكها المتصل هفت

– يا عيسى!

ظلت متصلة الارتباك

الفتى هو الآخر هفت

– يا الهة التلال المقفرة!

في لمح البصر جاءت الالهة خلع الامبرواوي جيته وبحبحة الهة جلس ساكناً يسمع ويسرى. نور الدين أطلق عشرين نبالاً

متتابعة. تذهب كلها في اتجاه القمر وتعود، تحط على بعد شبر واحد من قدميه مترادفة الواحد فوق الآخر، محدثة صليلاً متواتراً. الالهة نفسها أصابها الذعر. اما الامبرواوي فقد كاد يفقد رشده، ستوحى الرماية المتقنة حتى مداها الأقصى رمية الفتى الامبرواوي يوم الجبل.

سيتذكر الفتى الذي حدث تلك الليلة البدرية الى آخر أيام شيخوخته، وليلتها سيشم عطر أمه المميز يتدافع اليه من جهة اليمين. يجري حساباته سريعة، فيقيس المسافة التي تفصل بين خبائه وصوت عواء الذئاب – يستلثني بالطبع عواء الذئاب التي تندب بزوغ الجبل. يكرر استنشاق العطر الهائل، فيدرك انه يتدحرج من جهة الجبل، لن يتجاوز الامر لديه مرحلة الشك للعلم فقط سيبدأ الامر يسوء فلا عندما يذهب على اثر شذا أمه المتدافع من أعلى الجبل. يتحول أريج الغزل الرهيف الى عبق حب كثيف، يعيد اجراء حساباته فيقيس المسافة بينه وبين بؤرة الحب المتأجج. زيادة في الحيلة يستعين بتأوهات اللذة وخوار الأمير النوبي التليعب، اورفيولا، بقامته المديدة ذات الاربعية أذرع. سيهبط من الفرس ويخرج نبالاً فينصبه ثم يصوبه جهة الجبل. يظل مصوباً وساكناً مثل فهد، سيطلق النبل، ويضع كفيه مثل قمع حول فمها وساكناً مثل فهد، سيطلق النبل، ويضع

– أمي، اقفزي يميناً، يميناً، يميناً يا أمي!

يمضي بفرسه يختلي الجبل. سيلقي نبله منفرذاً في ظهر النوبي من جهة القلب فيقضي نحبه عارياً، منتصباً تتدفق رائحة الحب من جسده اللامع.

لكن ليلة السمرك تلك عجب الفتى الامبرواوي لرماية نور الدين. نظر جهة الهة المدعورة وهتف مبتهاً

– أنجيديني يا الهة التلال المقفرة.

الالهة، بصوت مرهق قالت

– لا تضع وقتك في الادعية الفارغة

عيناه الكحيلتان تسمرت على وجهها، رآها تسحب عتاد زينة كامل من جرابها: مرآة عتيقة مدية حلقة حادة، صمغ عربي مخفف بالليمون لازالة الشعر، دلعة، عطر خمرة، ودق، لخوخة، حطب سلم وطلع وعشرات وسائل التجميل.

اقترب منها ثم همس في اذنها

– مولاتي تترزق؟

رأها منهكة تزيل عنها بوارها المتراكم لتعسي جميلة كطيبة. قالت هامسة

– قد عشتك مولاتك، هامت بالفتى الرامي.

– تقدست مالكة الأكوآن المقفرة.

– أي، تقدست في ييسى وفي خصبي.

وفي مزاجها الطيب، شاءت إرادة الإلهة أن تخضر جبال القور وتندفق عيونها، وفي رواية أخرى، فإن الجبال قد خلقت تلك الليلة، خصيبة، ملتفة الشجر حلوة اللغز، أو في رواية ثالثة، انزلت الإلهة جنة من السماء فأبنتت الجبال، هوانها بجل ومازها سلسيل.

× × ×

اللغز الذي أعجز القرقياب أصله نوبي، ضاهى «الأصحاب» نسج مختلفة من قصيدة لميناس، ورد اللغز في نسخة وسقط في الأخرى، الأصحاب رجحوا أن تكون أجوبيا هي من سريت اللغز إلى القصيدة.

صحبت أجوبيا الفتى الامبراي فاشتعل جسدها قشعريرة. سرها تلك الليلة غدا ناعما كالحرير. وسمع الأوليون أشعاراً لثلاث شاعرات نظمن قصائد من وحي ليلة القشعريرة فوجدوها قد اتفقت في وزنهما وقافيتها، وكروا سماعها فاتفقت موضوعاتها ثم سمعوها من بعد تتطابق مفردة مفردة. بعدها ادركوا أن تلك القصائد ما هي إلا سمر أجوبيا الحريري الذي ألقت بعيد مجيء الإلهة الجواله.

وقد انتهت الفتى بمخدع أجوبيا فوهبها نضارا جديداً، قال لأجوبيا:

— قد بورك جسديك من فوق سبع سماوات.

لم تفهم، رأت الفتى في أكمل هيئة، جملت وجهه الأصباغ وازدان بقرطون، سلاسل وأسورة، كحيلة عيناه، ممشوط شعره، متطليب، وفي ارتعاشها اللذيذ تضعيع حكمتها فتساءل:

— كيف؟ كيف؟

— أرايت إذ ابتهلت ليلة السمر؟

— ابتهلت إذ حلت بي الرشفة

— بالضبط، تلك بركة مولاتي، تقدس سرها

ازداد الأمر تعقيدا على تعقيد. أضاف:

— نور الدين الغزاري أمل أن يأخذك مني.

— أهذا صحيح؟

— إن لمأذا الطيران وفيم الرمي؟

— أه صحيح.

— هورام لا يبارى، ما في ذلك شك، قد أغوى الإلهة.

— أي الهة؟

— ملكة القفار

— الليلة نور الدين بين يدي امبرايوة ان؟

— هو كذلك.

هذه ليلة الدفء الأشهر في تاريخ المملكة الالوية الواهنة، على أثرها جادت قريحة الامبرايوة بالظلق الحصيب فنشأت جبال

القور: قالت لها كوني فكانت. ومن ليلتها وهي تشيد بلا كل اليساتين والمروج، في سويحات انهماكها تخطئ هدفها لتنعو السدود العنابية الكثيفة فتعوق الملاحة بالمرابك الكبيرة او تنسى ضبط معدل نمو الاشجار فتنتقل هذه تتناول حتى تكاد تخترق السماوات وتسمى ماثاة هائلة تضل بها قطعان القردة بيوتها فيلغها الصيادون نافقة من حسرة الغربة والحنين الى الاوطان.

أجوبيا ألقت اللغز على الامبرايوي.

— سحتاج قومك الى اللغز، خذه منك الى قومك

قالت أجوبيا للفتى.

ولما رأى عينها تيرقان بمحبة مأكرة قال لها:

— قومي أم قومك؟

— لا فرق!

وإن شئت رائحة جسده وتذوقت لعابه وماءه وعرقه، فقد علمت أي نوع من النساء أمه، رجح لديها أن فتى مثله يظهر في كل خمسة أجيال مرة، تتضامل اللغة في الرجال إلى نحو متدرج من الجيل الأول نزولا إلى الرابع، ثم تتدفق بفتة في الجيل الخامس بعد أن تكون قد مهدت أو كادت في الرابع، ومن الطريقة التي يغمز بها ويكرع بها، ومن استدارة عجزه وضهور بطنه ونونية حاجبيه والغمازة بأسفل ذقنه فأمه امرأة فانتة الى حد لا يمكنها من كبج غرائز الهوى فيها

قرأت كفه. قالت:

— ستعمر حتى تبلغ المائة.

طرب وضحك قال لها:

— ثم؟

— ثوري وتمتلك قطعان البقر والابل.

ازداد طربا ففقهه. قال:

— ثم؟

— ستقتل أميرا نوبيا يغوي امرأة تحبها.

هتف

— كذب العرافون وإن صدقوا.

قالت:

— ستقتله إذا طلع البدر من المشرق مقدار خمسين رجما.

— لن أفعل.

— ستلغيه قد تبطنها فحرقها

— أعوذ بالله!

* جزء من رواية بنفس العنوان في طريقها للنشر

* * امبروي قبيلة تسكن غرب افريقيا وتجتول بأبقارها حتى تخوم السودان الشرقي

ضوء أحمر

هدية حسين

تلوث البيئة أشعر بجفاف في قلبي.. سعلت كثيرا ليلة أمس بعد أن تشبعت رمتاي بالدخان الكثيف الذي ملأ قاعة الاجتماع . استوقفتني سكرتير المدير العام وأنا أهم بالخروج وهمس في أذني.

- المدير بانتظارك في غرفته

يحوم ثانية ذكر الحمام.. لا معلومات لدي عن اسرار عالم الطيور ولا يمكنني أن أحدد أيهما أكثر شبقا، الانسان أم الطيور.. يخيل اليّ أن الطيور أكثر وضوحا منا نحن البشر في الوصول الى الهدف، فلكل طير أنثاه، في حين لكل رجل نسأوه

دخلت الغرفة وفوجئت بأنها تغيرت كثيرا خلال شهر من وصول المدير العام الجديد الذي يبدو انه ذو نظرة (ثاقبة) لدرجة انها تخترق الشباب وتذهب الى أبعد مدى.. انغلق الباب من ورائي وانفتح الضوء الأحمر.. تجولت عينا في بسرعة على الاشياء.. ستائر من الدانتيل الأزرق مكتبة زجاجية الواجهة من النوع الايطالي.. موكيت بدوائر متداخلة يناسب نوع الستائر.. نباتات ظل متسلقة ترمي أغصانها الهشة على حاملات خشبية مربعة التشكيل.. كان المدير في هذه اللحظة يعطي أوامره الى سكرتيهه بعدم تحويل المكالمات الهاتفية بعد ان رفع سماعة تليفونه الخاص.. جلست قبالة حيث أشار من دون أن يتكلم.. ابتسامته فقط قالت لي: تفضلي.. تحسست أزرار قميصي ثانية، اتسعت ابتسامته وهو يلاحظ ذلك.. سحب نفسا طويلا من سيجارته ثم نفث الدخان وهو يقلص من اتساع عينيه.. وضع السيارة على حافة منقضة ذهبية الاطار قبل ان يندلق صوته.

- سمعت عنك أخبارا جيدة.. انت موظفة مجدة تستحقين المكافأة.

هل تسارعت دقات قلبي؟ تخيفني كلمة (المكافأة) تلك.. أراءد رئيس الشعبة ان يكافئني مرة.. وحين رفضت، نقلني الى

إبها الثامنة صباحا.. ذكر الحمام يدور حول أنثاه على سطح العمارة المقابلة لنافذة مطبخي.. أنا أغسل الأطباق بضجر.. على أن أنهى كل شيء قبل بدء المؤتمر، وبضجر مضاعف استعرض الاجتماع السابق الذي عقده مديرنا العام... سجانر، واقذاح شاي، كعك وقهوة، ساعات تعدد الى ما بعد نهاية الدوام الرسمي . يقول مديرنا العام بعد أن يلقي نظرة سريعة على الوجوه

- علينا أن نكون أعلى من مستوى المسؤولية ثم يرمقني من دون الأحرى بنظرة تخترق ثيابي تهرب انثى الحمام . يلاحظها الذكر وهو يهز برأسه في اندفاعات متتابعة.. تنفض صوب جدار آخر.. التعليمات على باب القاعة تقول (يرجى من السادة المجتمعين عدم التدخين) يواصل المدير انها حياتنا ومستقبل الاجيال القادمة... يطفئ سيجارته ثم يوجه الكلام للسكرتير مركزا نظراته على مكان ما

- دون كل شيء.. سترفع تقريرنا بذلك للوزارة تتحرك أصابعي حيثلقى نظره.. أتأكد من سلامة أزرار قميصي . أقول في سري: اللعنة على هذا الصدر البارز، انه سبب الكثير من متاعبي.. راكب حافلة- قبل يومين- غارلني بعبارات فاضحة وكاد يلمس صدري لولا أنني كنت متنبهة.. أحاول تذكر وجهه، واذا تصطمد عيناى يعينى المدير اقول مع نفسي، انه الوجه ذاته.

طارت انثى الحمام، تبعها الذكر حيث حطت . الفضاء ملبد بجبار أصفر باهت، انها نهايات الصيف... أرمي بمصري الى الأفق الداكن . تعود انثى الحمام ويستقر الى جانبها الذكر.. انهما الآن يقفان على منظومة هوائي التليفزيون.. يسقط كوب الشاي ذو العروة من يدي، تنفصل العروة.. عليّ أن أنتهي من غسل الأطباق.. الساعة العاشرة يبدأ المؤتمر عن

* كاتبة من العراق

المخازن، مع انني أحمل شهادة أعلى منه.. أعاد السجارة الى فمه وامتنع كمية من الدخان:

- لا يمكن أن تعمل واحدة مذكك بالمخازن.. لا اسمح بهذا العبث مرة أخرى.

وراح يعبث بمنظراته.. علمت ساقى حين اكتشفت انهما متباعدتان قليلا، برغم ان تنورتني تصل القدمين.

- لكنني مرتاحة في المخازن.. لقد ألقيتها.

أجاب وابتناسمة رفيقة ترسم على شفثيه.

- انها غير صحيحة.. ماذا تفعل منذ اسابيع؟ نجمع لمانه؟ من اجل حياة انظف.. غذا يفتح المؤتمر.. وضعت شعاره بنفسى (مخاطر تلوث البيئة على الصحة النفسية).. المخازن

رطبة.. بلا تهوية.. خانقة

وشعرت بالاختناق حين راح يشعل سجارة ثانية ويتلاعب بتشكيل دوائر متتابة في فضاء الغرفة.. لا أجرؤ على القول

ان نقلى من اختصاص رئيس الشعبة أولا.. ثم انني لم أتقدم بطلب نقل.. ربما كنت أفكر بذلك بعد مرور عدة ايام على

عملي في المخازن لشعوري بالكبر الذي لحق بي، لكنني اليوم لا أعير الأمر أية أهمية.. لقد ألقت المكان وجدت فيه بعض الامان حيث لا أحد يدخل الا لأمر ضروري يتعلق

بتخزين المواد الثالفة والملفات القديمة، وتشارك معي ثلاث موظفات عندما يحين الجرد السنوي.

هل قال شيئا؟ لم أتبين الحروف التي تلاحت والجمل التي

تساقطت من بين شفثيه.. تحرك كرسيه الهزاز ونهض من مكانه باتجاه النافذة، ألقي نظرة سريعة الى الاشجار

الباسقة والعصافير الهاربة، ولاحظت خلال ذلك انه أقصر مما كنت أراه.. ثم خيل لي انه يعبث بأزرار بنظونه، التصق

نظري في دوائر المويكت المتداخلة ومعها دار رأسي.

- هل أنت متزوجة؟

فاجأني فاصطدمت الحروف بين شفثي واندفعت مرنكة - م... ط... ل... قة.

اتسعت مساحة الفرح في عينيه فأحسست انني تسرعت بالاجابة.. ذكر الحمام يفتح جناحيه ويدور حول أنثاه،

والغبار أصبح أكثر كثافة.

- ما رأيك بالعلاقات؟

- لا أجيدها.. استاذ.. انا مرتاحة بالمخازن.

ضحك ضحكة عالية.. استند على مرفقيه، تشابكت أصابعه تحت فكيه، وهمس برقة متناهية:

- انت تجيدين أشياء كثيرة.

ثم فجأة ارتدى وجهه قناعا رسميا

- سأنتقل الى شعبة العلاقات.

ورقٌ ثانية.

- انها تناسب امرأة مذكك تمتلك هذا الوجه الجميل والقوام الممشوق و.. نظر الى صديري.. خلف الاضلاع كاد النبض

يتوقف.. ولاحظ ارتباطي.

- هل أنت خائفة؟

- مرتبكة قليلا.. انني..

وجاء صوت السكرتير عبر جهاز الانترباك:

- استاذ.. الوزير على الخط.. قلت لمدير مكتبه ان تليفونك الخاص معطل.. سأحول المكالمات فوراً.

وعاد القناع الرسمي سريعا.. قلت مع نفسي.. شكرا سيادة الوزير

× × ×

رتبت الأواني ونفضت يدي من الماء في اللحظة التي طار فيها زوج الحمام واختفى وراء أحد الجدران.. دخلت غرفتي

وجلست أمام المرأة أصطف شعري، وضعت ماكياجاً خفيفاً على بشرتي، فتحت دواليب الملابس واخترت تنورة طويلة

وقميصاً مناسباً.. سيقبضني خطاوتي الى قاعة المؤتمر.. استوقفتني في الممر سكرتير المدير.. سلمني كتاب نقل الى

شعبة العلاقات.. لاحظت ابتسامة خبيثة على شفثيه وهو يقول: المدير العام بانتظارك في غرفته.

× × ×

تحت الأضواء الكاشفة بدت ملامح المدير قاسية، وأمام مكبرات الصوت القى كلمة الافتتاح بنبرات غلبت عليها

العصبية.. أنا اجلس في الصف الثاني.. أتشغل من حين لآخر برسم دوائر وخطوط متقاطعة على كتاب النقل، وأرى

في مرآة ذاكرتي انثى الحمام تطير بعيداً.

× × ×

عبر النافذة اتطلع الى الشارع.. العمارات والبيوت العتيقة التي تقبع خلفها تكتسي بلون رمادي يحجب زرقة السماء..

أسراب الحمام تحلق عالياً.. تصبح مجرد نقاط تتلاشى في الأفق.. سيارات (التاكسي) تضيئ مسرعة وتنفث سوماً، كأنها

أرواح تحاول التخلص من اشباحها.. مذياع التلفزيون يستعرض أهم الأخبار.. البجينة ملوثة على الرغم من كل

التوصيات التي انبثقت عن المؤتمر.

نار امرأة

محمد عز الدين التازي *

عجبت كيف ترقص الآن وهي التي ظلت تتكبد كل لحظات الفرح بكلمات جارحة كأنها كانت غيبتها لتلك اللحظات، أو بانزواء نحو حزن غامض ما كنت أجد له من الأسباب ما يجعلها تنكس نظراتها لأيام ولا تحب أن تخرج من غرفة النوم التي كانت قد صرفتني عن دخولها بصفة نهائية، وما كانت تمسح شعرها وتزين إلا حينما أدعوها للعشاء في أحد المطاعم، فتشترط هدية ثمينة مقابل ذهابها معي، وتقول هي التي سوف تختار تلك الهدية، فأفتح دفتر الشيكات ولما أهم بكتابة الرقم تقول لي وهي تضع يدها على القلم أنت وقع وأنا أكتب الرقم، إن كنت حقاً تحبني، وتريدني جليسة لك على مائدة ذلك العشاء الذي دعوتني إليه، وأحياناً ينتهي ذلك الموقف الذي وضعني فيه إما بأن أتجاهل كلامها فأكتب رقماً محترماً على الشيك وأسلمه لها، فترده لي، أو تمرقه، وتقول أنا لست طماعة ولكن أريد أن اطمن على أن النساء الموشومات في عين اللوح لا يسيطنن على أموال زوجي، وأحسن أن تذهب يا عبد الحميد إلى عين اللوح وتصرف مبلغ هذا الشيك معهن، ولن أقلق لأنه مبلغ زهيد، وإما ينتهي الموقف بالغاء دعوة العشاء، ولو حدث وذهبت إلى مطعم فهي تقتل المصفي أمعائها أو معدتها وتجعلنا نعود إلى الدار في الأوقات التي يخرج فيها الناس من بيوتهم عادة، وإن أخذت المبلغ، وتعيشنا، فهي تستعجل عودتنا إلى الدار لكيلا تضيق منها حلقة من أحد المسلسلات، تشاهدها في تلفزيون غرفة النوم، وتطلب مني ألا أدخل، ولو كان العشاء والشيك شرطاً في أن أعود للمبيت في غرفة النوم لما كانت قد قبلت.

ظلت معلقة في فراغ، كدمية مربوطة من أطراف خفية بخيوط لا مرئية، ترتدي فستانها الفضفاض الطويل الأحمر ذا الذيل المنتشرة حول أطرافه السفلى، وكانت تلك الذيل تتشعب مع حركة الرقص وتذهب بالفستان، ويكنزة نحو هالة من فراغ كبير يصير أكبر من اتساع الصالة وانفتاحها على متسع من مرافق الفيلا وأنحائها، وكل ذلك يقع تحت أضواء خلاية وكأنها في مهرجان.

ولم أدر متى كانت كنزة قد تعلمت الرقص على هذه الطريقة ولا متى خاطت ذلك الفستان، فقد فاجأتنا بخروجها من غرفة نوم والدها حيث اختفت هناك لبعض الوقت ثم خرجت وهي ترتدي ذلك الفستان وأخذت ترقص، وأنا بالرغم من زواجنا الذي مضت عليه سنوات لم أتمكن من التحقق من أنها هي كنزة إلا بعد مضي وقت، فالألوان التي اصطنعت منها زينة وجهها، والبقع الزرقاء على العينين، وتسريحة الشعر، كلها القت على شكل كنزة ظلالة غامضة مما جعلها تشبه إحدى واقصات الفلامينكو أو مهرجة في سيرك، وكل هذا إضافة إلى نظرات عينها، وتعلقها بالفراغ الذي بدا الجسد نفسه معلقاً فيه، وذهاب تلك البطرات نحو غياب زاهل مجنون، حتى ظننتها سوف تنهار وتبكي في منتصف الرقصة، أو ستمزق ذلك الفستان على جسدها، وتخلط ما تكاثف من أصباغ على وجهها، ولكنها ظلت ترقص، ووالدها يبتسم لي، وزوج أختها يركز نظراته على صدرها وحركات جسدها خلال الرقص، وعيناه تلمعان

* كاتب من المغرب

ظل والدها يمسك بيده المتشنجة الحركة على حافة كرسي الإعاقاة وهو يتأهب بنظراته لاصطدام نظراتي، حتى يتسلم لي، ويدعوني من الاقتراب من أذنه ليهمس لي بأنها ها هي الآن ترقص، فرحة بنفسها وبزوجها، فلا داعي للقلق، أو التفكير فيما لا تحمد عقياه، وما هو أبغض الحلال إلى الله تعالى كما قال نبيهنا الكريم، ثم يقرص أذني ويقول لي افرح بامراتك يا عبدالحميد، كنزة غزلة، شف، ها هي فرحانة بك وبالعائلة.

وقفت على قدم ثم وقفت على رؤوس الاصابع، وأمالت عنقها ونشرت هالة الثوب حول جسدها ودخلت الهالة الكبيرة التي دخلنا معها فيها وصار البيت كله كهلام فنظرت نحو زوج أختها ونحو والدها وبدا لي وكأنني لا أعرفهما، وتبدد من ذاكرتي ما كان يجمعني مع هؤلاء الناس وهذا البيت، وتمنيت لو كان بإمكاننا أن نستمتع بالراحة التي يقدمها لنا هذا النسيان، فما بقي شيء من ذكرى كنزة يفرجنني أو يخلج جسدي وينكي عواطفني أو يشعرنني بحاجة الرجل إلى احتفاء دافئ بامراته ويعيد إليه توازن نفسه ومواقفه مع تقلبات اليوميات والأعياب السياسية ومع من يفتعلون عداوات لا أساس لها من أساس الصراع، ولا عيب أن يجد هذا العقل المكود راحته في امرأة هي إلفه وشقيقه روحه وهي هدهدة اليد التي تبعث في تحب الجسد الراحة والهدوء، ولكن امرأة محتملة تأتي من الاخاويل هي التي يمكن أن تفعل ذلك، ولربما تأتي من الطفولة أو من صحراء هذا العمر ومواطن تيهه وإنهياراته، وتمنيت لو نسيني كل هؤلاء الناس، ليصبح بإمكانني أن أتأكد من أن كنزة قد صارت شبيحا غريبا كما أنا روح غريب في مكان جلوسي هنا في الصالون، كما أنا غريب في أماكن أخرى، من أمهم، مكان غريقتي الأولى، غرفة النوم.

رقصت أمام زوج أختها، فملا نظره من عينيهما وجسدها وقيل ذبلا من تلك الذبول الثوبية وهو يمسك به فأعاق حركة رقصها وكادت تسقط، وتجاهلت أختها أن ترى شيئا من كل ذلك ولكنها التفتت نحوي وقالت لي هل يمكن لأحد أن يرقص بغير موسيقى؟

وعض زوج أختها طرف سبابته وقال لزوجته التي لم تكن تسمعه أنه لو كنت ترقصين لي لغرشت كل طريقا بأوراق المائتي درهم، ويدت كأنها حقا لا تسمعه، وهي

حاملة بعالمها الذي لم أجد شيئا من عوالمه، فنهض وهو يضطرب في مشيه وعاد يحمل في يده كأسين شرب من أحدهما وسقى صهرنا برفشة من الكأس استبقاها شفاه برضا، وأشار بعينه ونظرت إلى مزيج حتى أفرغ الكأس وقد كانت مترعة في جوفه، وحومل وحوقل، وتجنشاً وقالت له حماتي أما كفالك ما شريت أ الحاج في أيامك، وقال لي زوج أختها أنت تحرف كيف تصب من تلك القارورة في كأسك فاتركني أسقي نفسي وأسقي الحاج، وسقاء بكأس أخرى قريدها من شفثيه فجعل منها الحاج حليب رضاعة وكأنها ثدي أمه أو مرضعته، وصار في تلك الليل زوج ابنته مرضعا له وهو نهم لذلك الحليب الذي كان قد تعود على الرضاعة منه من قبل.

ورقصت كنزة من غير توقف، وقالت حماتنا ها قد تفجير داه السكري وجعل إحدى قدميه تنز وتنفخ باستمرار، فأراد زوج ابنتها العزيزة أن يسكتها عن هذا الكلام فأتى بقارورة عطر وأخذ يرش منها على عنق وثياب حماتنا العزيزة، ثم قال أه، هذا عطر رجالي، ونهب إلى مكان فغاد بقارورة أخرى يرش منها على عنق وثياب وراحتي يد صهرنا العزيز، ثم قال أه لقد أخطأت فهذا عطر نسائي، واقترب مني ليرش علي من ذلك العطر فاعترضت بحركة من يدي واقترب من زوجته فاعترضت وقالت أنت سكران ولا تميز بين عطور النساء وعطور الرجال، وقال لها هما سواء، وضحكت كنزة وهي ترقص، فأخذ يلاحقها وهو يرش عليها من القارورتين معا، وضحك صهرنا كيخ كيخ بيخ بيخ، وظلت أخت كنزة كأنها غير موجودة، قرأ في كتابه، وتسرح بأفكارها متجاهلة رقص كنزة الذي بدا مضحكا وطيش زوجها الذي أخذ يقبل يدي صهرنا من الوجه والظهر ويسقيه كأسا بعد أخرى ثم يقبل يدي حماتنا وهي تضحك وتقول له هكذا يكون أولاد للناس.

جاءت كنزة تقترب مني بجسدها الراقص فتجاهلت أن تلتقي نظراتي مع نظراتها، وظل والدها ينظر إليها ويتسم بغياه وقد احمزت وجنتاه وانتفضت عروق راحتيه، وقال آخ على شيء طروح د الكارطة مشحرين، آيما حين اصحابي وفين هي الليالي، أنا مشيت وتقاضيت، وقالت له حماتنا باسم الله عليك، باقي دارنا تغمر بالصحاب وبالكخير، ولما جاءت كنزة ترقص أمام والدتها شدت على وسطها حزاما وضحكت، وحاولت أن ترقص جسدها

الخبث وهي جالسة، وأخذت كنزة تميل وتدور وتلك الهالة نفسها تتسع، لتخفيها وتخفي البيت كله في دوامة من الفراغ، فاختفى وجه والدها الجزار المقعد، واختفى زوج أختها واختفى معه ما كان في يديه من كأسين مترعتين، واختفت المدينة والمحاكم والسجون وما عاد ثمة سوى نار كانت تأكل جسدتين لرجل وامرأة وقد التقا في أزار كان أبيض ثم تدخن ثم ما عاد يتقلب في الفراغ سوى ثبئك الجسدين وقد شمت رائحة الشياط.

وتأملت تلك النار وقلت أنا رجل سياسة وعضو قيادي في حزب مهم فما معنى أن يكون سبب تلك النار هو هذه الأمور الخاصة جدا، التي لا تعني أكثر من ثلاثة أشخاص، بينما يحتمل أن تشتعل حرائق أكبر لتأكل الوطن كله، وليحتاج إلى مواطنين مخلصين لهم تضحياتهم التي وحدها يمكن أن تبعث الوطن كله من رماد لا كالرماد؟ وعاد زوج أختها يضحك ضحكاته التي ما عاد من ورائها أو أمامها شيء سوى تأكل عظام تفحمت ويدأت تندثر، فهل النار تشتعل في هذا البيت، أم أنها تشتعل في المدينة والوطن، أم أنها نار تشتعل في عيني؟

في مساء البارحة ذهبنا إلى الضيعة وخرجنا إلى الحقول المجاورة وكان زوج أختها يدفع عربة الحاج ويقول أه ها هو الهواء النقي وها نحن ننتشر في الأرض ونشم رائحة التراب ورائحة روث البقر، بعض الناس لا أدري لماذا يتضجرون من رقة العصافير عند الغروب وربما يكونون مصابين بالضغط الدموي، وحماتنا تقول سوف يحترق ذلك الحولي الذي وضعناه في الفرن، وأنا ذاهبة لتحضير العشاء، وكنزة تقول يا أمي أنا لن أتناول سوى قطعة من ذلك الطحال المجشو، الخراف المنوية طلعت في رأسي، وجبذا لو كان بابا يباع البيصارة ولم يكن جزارا، ولو كان عبد الحميد هو يباع البيصارة لكان أحسن من عشاءات المطاعم، وقالت حماتنا أنت يا كنزة تعلمت النكد من النكد الذي أفسد مزاج زوجك بخوضه في أمور السياسة، ولو كان ينسى لهم لنسيانها معه ولعشت ضاحكة فأتت مازنايين كالوردة التي تتفتح، فلماذا صار وجهك منطفا وصار شعرك يتساقط؟ وقال صهرنا دعي الرجل من لسانك فهو في ضيافتنا، ولو كان قد نجح في الانتخبات للبرلمان لكانت معه الحصانة ولما قدرت على أن تطيلي لسانك معه في الكلام، وهو سينجح في

الانتخابات القادمة، والتفت نحوي وقال أذكرك يا عبد الحميد وأنت مازنار ولدا صغيرا في حومتنا، فداركم قرب التوتة، في درب البشارة، ونحن كنا نسكن في عين الخيل، وأذكرك أنك كلما رأيته أمني أمني الطريق يحمر خدك من الخجل وتتجشع جانبا لتترك لي أن أصر، ويوم جاءت جدتك لك أكل يحمها بكل ما معها من خواتم ودمالج وخيط الريح الذي هو من اللويز وقدمت كل ذلك في سبيل الله للأيتام، يوم أردنا أن ننشئ دارا خيرية، وكنت أنت تلعب في الدرب، وتراني أنظر إليك فتخفض بصرك، وسبحان الله، فمنذ ذلك الوقت كنت أتمنى لك كنزة، فلما جئت تخطبها لم أفاعا، وقلت هي الأحداث التي يخبر القلب بوقوعها، ولا بد أن تقع، ولما انصرفت حمايتي لمراقبة نضوج الخروف في الفرن طلب مني أن أقرب منه فأمسك بأذني وقال لي يا ولدي امرأتي هبلاء وكنزة امرأتك هبلاء فاصبر كما أنا صابر، وقال لي ها هي ابنتي العاقلة، وأشار لي أخت كنزة التي كانت تسمع كل ما قال، ومضينا حول النهر وأطراف الغابة وحكيم زوج بشري أخت كنزة يشير إلى الأقاحي النابتة حول الزرع ويتحدث عن السحب التي تندر بمطر قادم ويحدثنا من برد المساء وما يمكن أن يسببه من زكام، ونصحني بالكف عن التدخين، وظلت بشري تتجاهل كلامها بينما تحمست كنزة لعودتنا إلى الضيعة، وكان والدهما مدفوعا في العربة، لا يختار هل يبقى قريبا من الغابة أم يعود إلى الضيعة.

وفي الضيعة انتشرت الحرائق التي رأيتها تأكل الأشجار وأعشاش العصافير، والدخان الأسود يتصاعد، وقلت هل أنا منذر بشوم، والبلاد تستعد لرساء قواعد الديمقراطية، فما معنى أن يحترق الخروف في الفرن وأرى كل الغابة تحترق؟ هل أنا سوداوي إلى هذا الحد؟

وقال لي صهري الحاج، شفا عبد الحميد، شفا تترقص وتبسم لها الله يخليك، ولكن حكيم هو الذي نهض في تلك اللحظة وأخذ يراقص كنزة وهي تميل على جانب وتحرك وسطها وتغمض عينيها تلك الاغماضات الفاجعة، حتى ظننتها سوف تسقط، وتعمل لنا مناجاة، لكنها قبل أن تسقط، دخلت تلك الهالة وأدخلتنا فيها معها، وسمعت نفير سيارة الأطفال، فلم أدر أجاوا لاطفاء تلك النار التي شبت في جسدني تدرأ بازار كان أبيض، أم لاطفاء نار الغابة وأعشاش العصافير، أم لاطفاء نار القلب، ونار هذا الوطن

أين الذبابة

يحيى بن سلام المتذري .

كابوس، مشهد سقوط الشبل يتردد في ذهنك . وصوت السقوط يفرق أذنك، والخوف من فكرة العقاب يدهمك، هل رآك أحد؟ ماذا حدث لذك الشبل؟ ما الذي جعلك تسقطه؟ حتماً لك لا تعرفه ولم يسبق لك أن رأيته..

ما هذه الغفلة الحقاء، ماذا لو أصابه شيء؟ كان معلم الحساب قد بدأ كعادته في طرح الأسئلة بعد أن رقصت الأرقام على السبورة السوداء، ثم دخل القراش حمدون ومعه ورقة صغيرة. قرأها المعلم ونطق اسمك: (أحمد.. انت مطلوب عند المدير.. يا الله يا خويه خذ شطتك.. وروح) إذن فهي الكارثة.. لقد كشف أمرك.. في تلك اللحظة تمنيت أن تلقى بنفسك في حضن أمك.. إنه يوم العقاب.. ماذا سوف يحدث لك؟ حملت حقيبتك.. وبينما كنت تهم بالمغادرة سمعت صوت زميلك يستأنن المعلم بالذهاب إلى الحمام. لكن المعلم كعادته يخبره ويأمره أن يجلس في مكانه. مشيت باتجاه مكتب المدير.

تنقايك وسأوس عديدة، وفي نفس الوقت تفكر في زميلك الذي لم يسمح له المعلم بالذهاب إلى الحمام. ولكنك تجزم بأنه سوف يغلطها في حقيبته أو الكيس الذي كان به السندويش أو زجاجة الماء.. سوف يفعلها خلف ظهر المعلم.. فقط ينتهن الفرصة ويفعلها، تفكر لماذا لا يسمح لكم المعلم بالذهاب إلى الحمام؟ وصلت مكتب المدير.

فجأة.. رأيت أباك جالساً هناك.. تتسائل.. أبهذه السرعة انتشر الخبر؟ هل مات ذلك الشبل؟ هل سوف تسجن وأنت ولد صغير؟ أتريد أمك فعلاً في هذه اللحظة؟ هل ستفقدك؟ بهنوء دخلت غرفة المدير وقلب يقفز أمامك متحولاً إلى كرة من نار، ابتسم المدير.. هل بهزأ منك؟ اهتزت صلعة المدير الذهبية وأمرك بالجلوس، ثم وجه كلامه لأبيك: (يا أخ راشد.. ابنك ده مؤدب وشاطر.. ليه عاوز نقله لمدرسة ثانية) تساقط الذهول على رأسك كالقطر.. رد عليه أبوك بعد أن لمح توترك.. (والله لولا انتقلنا إلى بيت ثان ما كنت نقلته، لكن زين عشان تكون

مدرسته قريبة من البيت الجديد؟)

بحثت حينها عن ذبابة كانت تقف على صلعة المدير.. لم تجدوها..

فكرت ربما أنها هربت من النافذة.

رن جرس الاستراحة ...

صوفو الدراسة لفظت ما في جوفها من أرواح صغيرة تراكضت بفرح وشغب لتتكس أمام فم المصنف، خرجت أنت من صفك وتبعك الانكسار والحزن.. لأنك نسيت مصروفك اليومي في البيت.. رجوت ألا تأتي أمك كعادتها قاطعة كل تلك الأميال لتوصل اليك مصروفك العنسي، مائة بيسة.. خمسون للعصير والأخرى لقطيرة الجبن، مرات عديدة كنت تراها عند باب غرفة الدراسة والعرق يتصبب منها.. يدق قلبك للصغير راقية بها.. تويخ نفسك على ذلك النسيان.. تستأنن المعلم كي تعطيك مصروفك.. فتشاهد الارتياح يكشف عنها تعب المسافة، وحينما تذهب يطاردها حينك، تتشوق أن تركض وراءها وتحضنها لولا وجود المعلم، ورغم ذلك تتنايك الفرحة عندما تضع المائة بيسة في جيب دشداشتك.. وتفكر في الدخول إلى معركة المصنف.. مراراً هربت نفسك بين الأجساد.. مراراً رجعت البيت دون طاقية، لتهدئ أمك زهور الحزن.

الآن تمشي دون نقود

تنتطلع لجميع الطلبة وهم يترامسون بدشاديشهم البيضاء وطاقياتهم الملونة، تلج جماعة الأبطال.. تعرف انهم يقومون بتنظيم الطلبة في الطابور وفي الاستراحة، كان لكل فصل اثنان منهم، ولم تفكر يوماً أن تنضم إليهم، لماذا لم تفكر؟ رأيت شبلًا يركض في الممر.. قدماء مسرعان تسابقان بعضهما.. لكن ضحكاته تسبقهما، وعندما اقترب منك، ودون سبب يذكر، مدت إحدى يديك بسرعة واسقطته بقوة حتى اصطدم بكامل جسمه على الأرضية الاسمنتية.. أخذت تركض بشدة تاركا صوت السقوط يتردد في أذنك.. ركضت وركضت، دخلت الفصل يسبقك لهاثك.. أغضمت عينيك حتى أخذت أنفاسك تهدأ تدريجياً، جلست على كرسي طاولتك الذي يشارك فيه اثنان، رن الجرس من جديد، هذه المرة تحول الرنين إلى عصا سحرية أسكتت المدرسة، ساد الهدوء.

دخل المعلم ممسكاً عصاه البيوضة.

بمجرد رؤيتك لذلك العصا تحول المدرسة في عينيك إلى

* قاسم من سلطنة عمان

رحلة نوح الأخيرة

سائم الهنداوي *

أحد ما ، من ذاكرة طوفان الحب، يشرب قهوته في غابة الورد،
ويستحم بالنبيذ.
وأحد ما، من ذاكرة الشعوب، يشرب قهوته في غابة الجثث،
ويستحم بالدم.

تصير فلسطين «لبن» وحرانها غليون أمريكي
يصير الكون «بن» يعده الدرك ، يشربه الخواء.
في الخرائط، يتداعى الحب المملور في الرائحة
.. ربما هو ... بديل الفحم.

الثقوب الثانية

ربما ..
رأيت ظلي يحترق
فيطفئه المساء ..
ربما..
أنا وأنت..

فتحنا الباب ذات مساء
فرأينا في المرأة
أمنّا و(....) يخطئان
فينام بيننا الجمر
ربما..

في هذا المكان أتأملك كثيرا
ثم فجأة تختفي
يصير أترك نارا تحرقني
ربما... أيها الصديق

الرواية الأولى: خرائط الفحم

(نثرية المكان كما جاءت في التداعيات الأولى لقمر ديسمبر
الشتاء)

الثقوب الأولى

... في خرائط الفحم، يقف السوريالي وعلى أصبعه قطعة سوداء
ولسان نار، يلبس قوس قزح خريفيا، وينظر إلينا بتلسكوب
بؤبؤ عينيه
برانا وقت
نمضغ اللحم..

نتعري في البحيرة
نسبح ولا نعود
مقاعدنا تقص على الرمل حكاية المدينة
كان في الغاية شبحان
تقاسماها وقتلاتنا.

... في خرائط الفحم، يقف حائرا بين كفيه كتاب
في الكتاب صفحتان غيرهما الزمان.
نبذوه فينا.

. في خرائط الفحم أفق في باحة السؤال أتجدد
فتتجدد في السخافة

أركب سحابة، ربما غمامة
تمطرني إليكم أشلاء.
في خرائط الفحم، خيال المرايا، حريق الظل.

* كاتب من ليبيا يقيم في قبرص.

كانت هذه آخر قهوتنا

ونعصي الى السؤال

.....

هل أدركت الآن حدي؟

.. ربما....»

التداعيات الأولى

.. في مطلع قمر ديسمبر الشتاء... الليل دخان الاحتراقات البعيدة. والبحر امرأة تستلقي في الفراغ الكبير، وتمشط شعرها بقسوة النساء اللاتي تأخرن عن موعدهن.

من صاحب الوعد في هذا المساء؟

ماذا يقول عنا هذا القادم الى مدينة الفحم؟

أصابع من أطراف تنلمس الأبعاد القريبة وتتحنن كم من الوقت هطل المطر، وك من الوقت يجف المكان، وكم ... على جدران الفحم وتشعل النار.

سيقول عنا، نحترق فيها رغم كل الأبعاد.

.. قمر ديسمبر الشتاء، شاهد سماوي، بل هو المرأة الهائلة من السماء يلتحف ببعض السحابات العاقرة بعد هتك الركامات الدسمة

هذا الفحم، مهبها. يحتفظ برطوبة مطر واحدة عمرها أنفاس طفل يرتجل الضحك، أول لحظة جنل عابر.

ثم إن الشتاء ليس سحابة ويمضي. إنه البحث في هذا المكان. برد ومطر وريح. مجموعة لا بأس بها من الليالي طقوسها رعد ويرق وخوف

هذا الليل الذي بدأ في مطلع قمر ديسمبر الشتاء، هو الزمان بعينه. وهو الغناء واللوج، بظلمته ودخانته وعيونه وخوفه ..بحسه ولمسه. بالتفاف كل الأغشية الكونية حوله هو .. هو.. الخراب بعينه. هو .. هو الشتاء وكفى..

قال القمر:

«إرادة واحدة حبست كل أهل المدينة، ودسا رؤوسهم في صدورهم»

قالت السحابات العاقرة

«لكنهم لن يدركوا أنهم جميعا الآن في بيوتهم، وكل واحد بدأ بنفسه دون أن يشاور الثاني، دون أن يراه. هكذا هم الآن اتفقوا جميعا على مفادرتنا».

قال القمر:

«.. بل على هجرتنا».

تقلبت امرأة البحر المزمنة بالقفوضي وقالت:

«حبلت هذا المساء لوحدي.. حبلت بأنثى في جوفها ولد، هل تصدقون، تزينت هذا المساء لأجلهم..»

قال القمر متعجبا:

«... في هذه الريح، وأنت تموجين كأعصار...»

قالت امرأة البحر:

«كلا .. أولدتني الريح، كنت أغني ..»

قالت السحابات العاقرة

«تبا لك، امرأة تحبل بلا رجل».

«رجلي حزن مدينة الفحم يا عاقر، ورجالك من صليبي، أنفخهم إليك ولا تنجدين. أخواتك يحبلن ويلدن ويتعاطبن الفرح مع زبدي. أنت هكذا ولدت عاقرا وستلشين عاقرا...»

.. وجه المدينة الأسود يكتب حزن الليلة بالريح التي تفقه الآن بين سيقان الفحم الحجري. وفي الزوايا المدببة تعزف شقيقاتها لامرأة البحر التي تموي وتلفظ الأنثى التي .. في جوفها ولد.

.. المرأة القمر لبعض العيون، الشاهد على هذا الخير، تمسح عن عينيها السحابات، غشاوة التركيز. وهو، القمر، يطالع في جمال الأنثى وهي تبلل الرمل بالدم الأزرق الوريدي. والموج يدفعها عن الرحم النقي، والريح تزار، والرمل المشبع بالدم. وهذه امرأة البحر ما زالت كعادتها الأبدية، تستلقي في الفراغ الكبير، لكنهن الآن في كبرياء المرأة التي ركبت الحصان المعدني، وطافت تقاتل بأرض الحاكم الحديث. ثم عادت بعد وقت تتوسد يبابنا وتنام..

الشاهد .. القمر/ المرأة لبعض العيون السفلى، رأى فتاة كحواء، جميلة وفاجرة. تنقوت نصف تفاحة، وتلاشي النصف الباقي في البحر. قاتلتها أمعاؤها، اعتصرت، تقلبت على الرمل المعارية، ثم شدت بأصابعها تقبض على الفراغ، تصرخ.. ثم تبعثرت بقفوضي. امرأة مبعثرة، ممزقة. وعلى ساقيها تشكل مجرى الدم، وعشب الرحم ينذلق خلف الولد النائم. يكره الولد عاريا ثم يرحل عن الجسد الهامد.

لكن الشاهد حين رأي كتلة اللحم تكبر، وتجر أطرافها فوق الرمل باتجاه المدينة، احترقت أشعاب اللحم كالوصية، وأمه تلم شعرها وتزين.. ثم غطت بركة الدم بالرمل. وبينما كانت تبحث عن الزاحف نحو المدينة هجم البحر وخطفها.

حينها صرخت السحابات العواقر:

«تيا لك»

فصمكت امرأة البحر وقالت:

«ريما..ريما أجبلها الآن رعد، أو صحابة غير عاقر.. أو أعيدھا الى طفلها العاري في مدينة الفحم..» وتوارت ضحكها في الخواء السحيق تجلجل والقمر أفاق بعد وقت من نهشته وفس رأسه خلف السحاب القمر.. هذا الأفل .. شاهد غير ناطق. هذا القمر الديسميري في شتاء هذا العام المتأخر سيدفع الثمن في ليلة نذكرى ميلاد المسيح، ولو لم يقل للرجال الذين سينهضون بعد قليل من غلظهم «أن البحر متأمر .. احذروا ولدا ريما يكون عاريا، لكنه لا يشبه أبدا .. رائحته قدرية، ويحن الى الشيطان ..»

من حالات التكبس ولدت هذه المدينة. كانت وسط العالمين .. ويشقها خط جرينتش .. ومنذ ألف عام تنازعت عليها جيوش الغرب والشرق، الذين لغلظتهم أمهاتهم وهن يزنين مع فلاسفة وعابرة القرن السادس عشر، حتي الثامن عشر للميلاد ريما .. ريما لم يقل لنا يوما هذا القمر المشاكس رغم صمته أن أم هذا العالم تتعاطى الآفيون الصيني، وتتعاطى الجنس مع البهائم. غير أن مناهجهم التربوية مجرد طقوس عشائرية منذ مات ذلك الراعظ في الصحراء، وهو يطالع عامه الهجري ونجوم يونيو ويوليو بعد الميلاد.

— مدينة من فحم / هذا ما تبقى من كل شيء ..

هو احتراق الشيء في عالم تضاد. احتراق المرمز بعد كل الأحوال. حتى الحرب العالمية الثالثة التي كان قبلها بدقائق الطفل يلعب مع قطه. بعد دقائق، أصبح الطفل فحما متشنجا، والقطه فحمة تسأل.

ألا يحق بعد كل هذا الصمت أن تدلي بشهادتها كل الأشياء.. السماء والبحر والقمر والنجوم.. وأمهاتنا المنفوخات منذ اقتسام التفاحة .. والعمر المديد.

منة عام قد نفل أو تزيد، وكذب الله تعيش غربتها فينا قبل احتراق الفحم. كل شيء فحم، الجدران الصخور الوجوه.. رماذ . قابل في الرابعة أن يشتمل ثانية.

سأل القمر نفسه سؤالا

«أنا ابن (.) الذي لا يتكلم.. لا أدري لماذا أَسْنَق هكذا؟ فأجابه المألا

«لنقرأ كل شيء»

ثم بكى .. شعر بالانشراح وبكى، وأغمض عينيه يهذب نفسه.

— .. بعد وقت من عمر مكلل الفضاء، تنادى فيه السحاب وجمع حرابه وأقواسه.. ثمة رجل وامرأة عاريان يقاسمان اللذة.

نهضت الريح من حيث لا يدرك الفراغ، وقالت في المكان:

«أنا»

فرد السحاب وأثبا:

«بل أنا»

فتعاركا/ الريح تضرب والمطر هاهما الآن يتقاسمان مدينة الفحم

نحت ويلا

الرجل يربأ والأُنثى تفتقر .. ثم فضت الريح بكارة السحاب في حضور النشوة

قبل الرجل نهدبها قبلة نازية، ونام. ونامت الريح في حضن السحاب.. وكذلك القمر.

استسلمت للراحة حيطان الفحم، ونامت هي الأخرى تحضن أولادها النساء الولوجين، وفرسانها وجبناءها. تحوي الرجل الذي نام، والأُنثى تعقد خصلة من شعره وتستذكر

— لا ابن البحر في المدينة عاريا. يتخطى الموتى وواجهات النوافذ. لا ذاكرة له سوى التعب. الليل كله فحم يلتمع وتعارج قصيرة وطويلة والطقس في الهزيع الأخير.. ريما.. كان القنبلة الزمنية/.. تك .. تك .. تك.. ستنفجر بعد قليل، أن أنه ريما، الزمن توقف وأطبق الصمت أنذبه.

سقط ابن البحر في عرض الشارع، وذاكرته الآن كأنه طاف شوارع سوداء، وسقط الى أرض مبتلة وباردة.

في الصبح عندما أراحته الشمس القمر، وبانت شعلتها الأولى، خرج رجل مشوه، سموخ الحرب العالمية الثالثة. رأى ولدا عاريا ملقى في شارع الخامس، يتوسط بعض البعث المفرغة. أسرع الى اللحم الأبيض جاحظ العينين، وخطفه الى بيته دون أن يراه أحد.

... والشاهد الأفل، أين هو الآن في هذا الفضاء الذي تملكته الشمس؟!

غطاه بعباءة جيش بالية. دك له جبينه ورقبته الناعمة بالزيت، صار الجسد الأبيض الناعم حاميا وأحمر ثم نر بالعرق. صامت ابن البحر وغابته. مدده الرجل المشوه على الفراش وأغرق يديه بالزيت وطقق يدعه من رأسه حتى قدميه. اجتاحت نزوة الرجل وارتعد في حمية/... تسلفه عاريا.

يجوب بها الأطفال حول بعض الكلاب للقترة وهي تزني في تاريخ هذه المدينة الأم بعد الحرب العالمية الثالثة.

كست جلودهم طبقات سمكية سوداء، جعلتهم لا يبالون بديسمبر الشتاء، وجماجم علق بها بعض اللحم تتذكر خطيئة آدم وخطاياها.

«... لقد جنَّ الرجل جنونا عظيما، يبرهن أنه نام مع ابن البحر ليلة كاملة، وكان لسانه أزرَق وزرقاء مثل البحر.

تلك السحابات العاقرة فك عنها الرب ويكت. سقطت تغسل خطيئة هذا الذي فعل في ابن البحر. وحدها كانت تعلم، والقمر السجين في الغياب... إن هذا الفتى الوسيم، الذي يشبه سيدنا يوسف، هو ابن البحر وليس وريث الحرب كما يزعم المجنون الذي طاف ببرهانه على الخلق جميعا. كان يطوف ويقول: «انظروا... لقد ضاجت وريث الحرب، لا بد أن نعثر عليه ونصلبه أمام المعبود... أنت أيها الأب الطوب، ارفع يدك الى السماء وأتينا به...»

كان القس ينفر منه ومن دليله المتدلي.

«أغرب عن وجهي لعنك الرب... أغرب لعنك الرب على هذا البلاء... أنت ملعون، ملعون الى يوم الدين...» والرجل يتشبت بجلباب القس.

«سبح لهذه اللعنة أيها الأب الطوب إذا كانت أكثر من هذا المسخ الذي تراه عينك الكرمتان، وأكثر من هذا الفحم... يدك أقبلها أن ترفعها الى السماء، ليس من أجلي، بل من أجل المطارنة الذين ماتوا من أجل يسوع...»

ثم رأى بأم عينيه للدامعتين، النساء يركضن وراء سفارهن الذين طاروا بلا أجنحة. وقفوا على نوافذ عمارات الفحم يتربعون للفتى الأسطوري ابن البحر الذي نفذت رائحته من جهة البحر يتلأل في السطوح الموقت لشمس ديسمبر المنهكة. وعادوا... عادوا يغطون السماء ويرجمون القس ويفرون... سحب كثيف مقبل. علت عاصفة. صمت الجميع في وجه العاصفة والسحاب الأسود. هجم الدخان الأسود على المدينة السوداء. احتسب الجميع بجدران الفحم.

والقس يرجو الرب وسط الساحة المستباحة، ما لبث حتى ففز مثل كلب الى الجدار. الساحة في هذا الاعصار ملك للرجل وخطيئته... ظل يصرخ ويرجو الرب، والقس يقدفه بالحجارة من بعيد ويلعنه كيتوقف.

«توقف عن صلاتك أيها الملعون... دع عنك الرب أيها الوغد... ستموت... حتما ستموت...!»

«... يدك الكابتان المجاور، الوحيد في المدينة، لا يصيح إلا متأخرا... وبعد وقت من العث في البيت المهجور، يفتش عن الكابتان الذي اختفى وراء بذلته العسكرية... هيكله العظمي يجلس مرتاحا على كرسي مكتبه المقبر.

فور انتهاء الرجل من لهائه المحموم بعد صباح الديك، تحرك بن البحر... فاقترب منه الرجل البشع يتأمله في فصول، ويعن في عينيه الزرقاوين ورموشهما الكبيرة... قال:

«من أنت أيها الفتى الجميل؟»

نظر إليه الولد طويلا والسحر في عينيه يذهل الرجل الذي اقرب منه أكثر، وسأله مرة أخرى بتودد: «أنا أسالك أيها الفتى... من أنت؟»

مسح الولد جبينه وخديه، ورفع خصلة شعره الكستنائي الناعم عن عينيه البعديتين، وسافر يحدق في عيني الرجل، والرجل يتأمل ويسأل فاغرا فاه

«... ها، لم تجيب... من أنت ومن أين أتيت؟»

تحركت شفتاه الحمران/ان تمتد قليلا/ ... وفتح فاه كاشفا في لحظة عن لسان أزرَق ولثة زرقاء دُعر الرجل وارتمى الى الباب يكتف صرخته.

كانت مهمة الفتى، مرجا وعاصفة.

صباحهم ثقيل، صباح المدينة السوداء، من يفقهم إذا كان ديك الكابتان ينهض متأخرا... يبحث عن ذاته المفقودة وقتا ثم يصيح! من يفقههم إذا كانت الرغبة تساوي صفرا في حسابات الموت المعلن؟!

الليل زمان أسود

... وهذا النهار القادم ليس سوى نهار مرتد ويليده.

أضاع ليله الطويل لحم جثث الرابانة والقادة العسكريين... حتى أن حفنة القساوسة على رصيف المعبود المدك رأوا يسوع يستحم بالخطايا

... لمن يسبحون لغير الرب الباقي في بعض الناس.

خرج الرجل البشع يصرخ في الملأ:

«لقد رأيت ابن الحروب يستغفرني... أه لو كنت أعلم لما فعلت فيه، هذا الابن الوريث...»

رأوه يجري، نظروا إليه نصف مخمضين ولم يبالوا. كانوا جالسين الى الأرض يدعون مفاسلهم ويهرشون. والنساء تنن، وهن يرضعن صغارهم البراغيث. كانت أنداواهن رخوة...

لكن الاعصار كان أقوى من كل الأيدي، ومن كل الدعوات فحجب عنهم في زويدة توارى فيها. ثم، ثم هذا الاعصار ليس للرجل أثر. هرع القس الى الساحة يصيح: «ها هو الرب قد استجاب لدعواتي، وخلصنا من هذا الكافر الذي ادعى الخوارق.» وفيما كان الجميع ينصتون ببلاهة ويجرون خطاهم عائدين الى بيوتهم المعتمنة، سمع القس هاتفا يقول له مجزرا: «انس أيها الأب حكاية هذا الرجل...» ركب القس وحيدا واجما داعيا للمغفرة... في حين كان البحر يطلق على الرجل حيتانه الصغيرة الجائعة دون أن تقطع أنفاسه. مزقت جسده الحيتان أمام مرأى من ابن البحر الطافر في الخيال.. ثم رآه حقيقة أمامه. يتقدم صفوفا من الذكريات الحمقى، وعصر له خصيتيه حتى قطع أنفاسه.

. قبل المغيب، وبينما كانت إحدى النساء تحمم طفلها على الشاطيء وأت جثة الرجل تطفو على سطح الماء، عادت وجلة تركض الى المدينة وطفلها يقول «لا تصدقي بعد الآن أي كلمة يقولها القس يا أماه..» وبينما كانت تصعد الشارع الرابع صاندها القس يحضن خنزيرا صغيرا. ارتبك لرؤيتها وهي تجري. توقفت أمامه وتقلت عليه فأطلق سراح الخنزير وقال «لا تغضبي هكذا يا امرأة، كنت أداعبه وأنا في طريقي الى المعبد...»

فقاطعت غاضبة

«لست بسبب الخنزير أيها الأب الخبيث، لكن بسبب الآلهة التي تطفو الآن فوق الماء وهي في طريقها الى الشاطيء..!» كم القس فاه المرأة يسألها بدهشة «ماذا رأيت بحق السماء؟» فقالت وهي تهرب منه قبل أن يسدل الليل. «لقد رأيت الفاعل في وريث الحرب يطوح عاريا فوق الماء.»

الثرثرية الثالثة

ربما

كان الليل رحما الكبير
يحبلنا مده

هذا طابور ميت
هذا يشقى
هذا، لا شيء
ربما .
يكرهنا الليل
يطاردنا مده
ثم يلغلنا بمصه
ربما .
صبحنا عقابا لا يقرأ الإنجيل
يقرأ (الإرهاب والحرب والدمار).
صبحنا عقابا لا يرتل.
يقرأ برهتنا / عزلتنا
يقرأنا.
ربما

الثرثرية الرابعة

- كلما أحسنا أن الآلهة لحم
صرتا فقراء
جثة من فحم -

التداعيات التالية

- .. في المدينة الفحم، لا يدري أحد من أين هجم عليهم نباح الكلاب، صدها عنيف على الأذان. وكان هذا الليل استهل آهاته بهذا النباح الحاد منذرا عن دهشة جديدة لم تعشها المدينة منذ زمن

كانت السماء قمرا محترقا، تنفث دخانا سرابيا، وأحجار الفحم تلتمع في الندى المحسوس

اجتاح المدينة ألف جندي مشوه. كانوا في المدينة بهمهمون بلسغات السرب، يخذرون السرب، يخذرون الطبيعة الكائنة بالزوال. لا أحد كلمهم. كان أهل المدينة الغرياء عن أنفسهم يطالعون المشهد الجنائزي بصمت. يطالعون المشهد الجنائزي بعيون غائرة. حتى أن بعضهم اعلى الشرفات والنوافذ من أجل الذاكرة.. فهذا النباح ينذر بتلك الليلة العجيبة التي تكررت في خيالات الفحم.

ارتعبوا بفتة إثر الدوي الحاد، وأطلوا ببلاهة يرقبون جثث الضباط وجنود الصف من المشاة المتناثرة الهامدة على طول الشوارع والأرقة والميادين السوداء. تحويهم جدران الفحم اللامع مع الندى، يمتص الأسفلت البارد الدم والصديد ويبتلع

دود الحرب هشايش العظم.

لمرأة ذات الوشم، والطفل والقص، هم الواجلون المرتعبون المحاصرون . اجتاحتهم الرعب فساقطهم أقدامهم الى المعالق. التحف القس بجلبابه الأسود وهرب...

لكن بعض الوفاء ليسوع شده الى الوراء .. الى شاطئه البحر حيث تطفح عين الشاهدة. هناك القس باب الدار هتكا، وصدى النباح في أعقابها.

أما السيدة الصعبة فأول الأبواب المخلوعة من أثر القصف عذمت قضاء ليلتها. ابنها ما كف لحظة يبلطح في الفراغ والظلمة ولم ينبس بكلمة. نبضت في صمت الى عظمة السكون. خيم الصمت على المدينة. لا صوت الآن يباغت السامع غير موج البحر من بعيد.

تسلل ضوء القمر خلال الباب المخلوع . قال الطفل يتمتم: «... كيف سكنت الكلاب يا أمي...؟»

عادت مفقودة . عادت ينير لها القمر الطريق الى شقتها في الدور الرابع من المبنى المهجور. عادت مقسمة الى أحوال، في خاطرها رؤية الجثة الطافية. وفي خاطرها لو ذهب القس وراءه. وأن يمضي الليل هكذا ولو ساعات حتى تنام، أو أن تموت قبل أن تسقط باكحة.

أفاق الطفل الفؤاد يسأل:

«لأبد أن في بطن ذلك الرجل سمكة، أو خاتم أبي. ألم يكن في أصبع أبي خاتم وهو يحارب الأمريكيان في البحر...؟» قاطعته وياب العمارة مفتوح، وبعض الفحم في الأدوار المهجورة يتساقط وكأن جوف الأرض يتكسل. «اصمت، اصمت... لا تحكي كثيرا».

كان القمر يقظا وهو يحتسي الشاي في الطابق العلوي. أزعجت وحدته بعض السمكيات وهي تعدو وراء بعضها وتضحك. كانت سحبيات جميلات كالملائكة خرجن من ديارهن الهادئة يقضين وقتا جميلا في ربوع السماء. هذه تجري.. وهذه تجري.. وأختها الكبيرة تلاحقهما. ولم يجدن هذه الليلة غير كتلة القمر يطفن حولها داهشات، كل واحدة تريد الإسك بالآخرى، قرفص القمر لهذا المزاج اللخيف، وشرع يهشون بعيدا عنه . وهن يحجبن عنه العذينة . أخذ عصاه وركض وراءهن فيصا صرخن عانداً الى دارهن الهادئة.. ثم عاد القمر حافيا الى وسادته يلتف بالسماء ويبلطح من جديد في مدينة الفحم.

- ... ناموا

ناموا جميعا بعد الهمس العريب، ولا أحد يدري الى أي مدى من الحكايات وصولا.

ناموا، وحشريات الهمس تغادر الأسماك بهدوء.. ومشاهد الكون في معجمه الكبير لا يرى الآن إلا قمرا شخيا يطل برأسه على فحم مصفوف.

- ... في منتصف الليل، والأفيون يسري ولا يبده، نغم القمر. أصمرت عيناه قفاب في النوم مثل الجد الطيب الذي كان يحس على المنارة قبل الحرب.

نام القمر متخدرا بأنفاس الأطفال... ولا حياة لمن تنادي، وفي صمت ، نادت الكلاب بعضها، ركضت بخفة وتجمهرت في الميدان الأسود الكبير.

ما يقرب من مليون ونصف المليون كلب غصت بها الشوارع المؤدية الى الميدان. بعضها من كلاب الحرب البلقاء التي كانت شاركت في الحرب تحفر القبور للطلانغ من الجنود المتطوعين. وتعطب توصيلات الكهرباء من الجانب الشمالي لخداع الأساطيل الأمريكية وإيقاعها في فخاخ إمكانيات دول العالم الثالث. والبعض الآخر كان يرافق الجنود الى الملجأ الصغير ويحرس غرف المخابرات ومحطات الإرسال الإناعي.

عندما وصلت الكلاب الى الميدان الأسود، قامت بحر الجث المتفسخة والهياكل العظمية لتخزينها في مخازن مصنع السردين الواقع بالضاحية الشرقية للمدينة. حتى أنه بعد وقت من الحملة الكلابية الرائعة صارت كل الشوارع نظيفة. فإذا ما نزل المطر غسل آثار الدم القديم، ولتهدم البلائع فضلات الذبائح من أصابع الجنود وأسنانهم، ورتب الضباط ونياشينهم. وتكون المدينة السوداء آنذاك قد تخلصت من بعض آثار الحرب الشرسة، واسترد الناس بعض أمانهم في أن الحرب لن تعود.

واخفت الكلاب في لمح البصر. حتى إذا ما أفاق القمر من غفوته لا يسجل في ذاكرته غير الدمشة. ويفاجأ أهل المدينة في الصباح بالتفصيل.

- ... لكن ابن البحر كان هناك . يخرج من البحر هذه المرة بلا فوضى، يسحب بسلسلة باخرة حوتا عظيما ويجره الى الشاطئه بهدوء .. ثم أغفض الحوت عينيه وناقرا الحياة. وعاد ابن البحر يسبح في أمه. تارة يركض فوق سطحها، وتارة يغطس فيها.. ثم توارى في دائرة من صخب الأمواج. بعد وقت فتح القمر عينيه على الحوت الفوسفوري العظيم

الرياض على شاطئ المدينة في هدوء. شوق القمر أول ما رأيته أصابته نوبة قلبية فسقط إلى البحر محدثاً ضجة هائلة أيقظت أهل المدينة من سبات عميق. قفزوا إلى النوافذ والشرفات يلطمهم زبد البحر ويلفح وجوههم البرد.. موجة إثر موجة، والراني من بعيد يرى قنديلًا في البحر يغوص وينطفئ ثم عادوا إلى النوم في السواد الكالح

— قبيل الصبح بعد الفجر صاح بك الكابتان مبكراً على غير عادته. قلب الدنيا يبحث عن صاحبه الكابتان اللطيف. خرج إلى الشارع يصيح في الناس لوعة الفقد، غير أن أهل المدينة تشاقلوا في النهوض من شدة الأرق، كما أنه كان من عادة الديك أن يصيح متأخراً خلاف هذه المرة. أيضاً الشمس لم تطلع بعد متباهية كمادتها بفستانها الأحمر وتحمل مقعد القمر الخجول.

قال الديك كلاماً غير مفهوم وهو يجيش بالبكاء وينزع ريشه بنزق عن جسمه اللين، وفيما خرج الجميع يفتشون عن كابتان الديك، فوجئوا باختفاء الجثث وبرائحة الفسيل، وبالمدينة الداكئة

وفيما كبر السؤال وكبرت دهشتهم طار الديك مبهوراً في سماء المدينة يصيح عالياً آخر مرة، وتحول أمام الجميع وفي صوت رعدى مفاجيء إلى (قمر اصطناعي) ذي جناحين يابسين وهوائيه في رأسه. صار الديك كالأقمار التي كانت تطلقها أمريكا في فضاءات الكون قبل الحرب.

تسمر الجميع في أماكنهم. صاروا غايبة من الوجوه الواجمة، فيما تمرّى ابن المرأة الذي كان في خاطره أن ينضم وتحول في صوت يجمع فحيح وغبار، إلى ثعبان كبير فغر فاه وللتوى في نزق، ثم اندفع إلى السماء بلسان من نار في اتجاه الديك التكنولوجي المتوهج لا يتلذذ. لكنه كالمملوك الطائر يقو، سقط رأساً وبكل ثقله على الميدان وانفجر بكت أمه بكاء مبريراً كبتائها يوم اندلعت الحرب واحترق زوجها مع الطلائع وهم يواجهون الأسطول الأمريكي بمركب الحواتين الضخمي.

بكت وأهل المدينة يواسونها «زوجك بطل/ ابنتك بطل.. كانوا جميعاً، كباراً أو صغاراً يملأون صدرها بالمواساة ما عدا الفس الذي كان يتفرج من نافذة شقته بشماعة ويشكر الرب الذي أحرق كبد هذه المرأة التي لعنته ليلة البارحة، ورفع يديه إلى السماء قائلاً.

«لا تغفل لها يا يسوع ذنوبها. جردنا من ثيابها وليفلح فيها الشيطان أمام الناس فتحبل بالذنوب إلى يوم القيامة».

..فيما كان الديك التكنولوجي (القمر الاصطناعي) يمد جناحيه اليابسين في سماء المدينة والناس تسأل سر هذا التكوين بوجوه تتلون ولا تتغير.. صاح رجل يركض من جهة البحر ينادي في الناس جميعاً وعندما توسط الحشد المشتعل سقط بين أرجلهم يخدح أنفاسه ويتمتم بكلام غريب:

«.. عند البحر دنيا جديدة.. عند البحر كارثة.. عند البحر..» وقبل أن يلفظ آخر أنفاسه خرجت من شفثته البهيازين «رأيت» السائلة. هرعوا جميعاً إلى الشاطئ، يستطلعون الأمر، هناك على الشاطئ الفسح رأوا فيما رأوا جسماً له ظل جبل. كان حوتا فسفوري اللون تحلل هامته جزءاً كبيراً من الرمل ويتوهج في ضوء الشمس الكبير.

..جاء القس يهرول. تقدم الجميع وركع يتلو شيئاً من عنده ثم وقف أمام وجه الحوت وأشار بالصليب عند رأسه وصدره وقال مخاطباً:

«.. أبشروا.. لقد انتهى زمن الجوع والحرمان والخوف من المجهول.. هذا غذاء من الرب منحه إياكم بعد صبركم الطويل. لقد انتهت الحرب إلى غير رجعة.

لقد دخلنا سلاماً جديداً، وعلينا أن نعمل من أجل دنيانا. لقد تعبت والرب وأنا أدعو إلى هذه اللحظة التي أرى فيها الغذاء يهطل من السماء لأجلكم.. عليكم يا أهل هذا البلد الأمن طاعتي، فدعواتي مستجابة كما تعلمون. فمن يحملني في قلبه خيراً رأى الخير كله، ومن يحملني في قلبه رأى الشر كله، كما فعلت مع هذه الفاجرة التي كانت تسقي طفلها غسيل عاداتها السيئة. أرايتكم كيف هي الآن مرمية كالكلبة اسمعوا، أنا أقول لكم...»

صوت ما .. صوت ما من بين الحشود الهامدة مرق الصمت. انتفض مذبحاً ومات. رآه الجميع يموت لوحده، ورأوا أيضاً غبار الرمل يستقر من جديد والقس يكلم:

«دعوه .. لا يمس أحد .. قلبي يقول إنه كان يلعن يسوع في حضرة كلماتي المساوية. هذا جزاؤه لا تمسوه .. غطوه بغفلة رمل، لن يكون هذا اللعن في المساء غير طعام لتلك الكلاب. وإلّا هاتوا ما عندكم من أوعية. هاتوا ما عندكم من كل شيء وأذنت لكم أن تقطعوا لحم هذا الحوت قبل أن يمضي الوقت وتقضي عليه بطور البحر...»

البعض طار. والبعض سقط فداوسه. والبعض تردد ثم تسلق جدار الحوت يقشر ظهره العظيم وينهش اللحم نيئاً. اللذة في أنك تحيا وأنت في الرغبة.

تبعهم طابور آخر، والقس يقتعد صخرة مرمر في انتظار أجرة دعواته. لكن بعض من أكل سقط إلى البحر. غاصوا قليلا ثم طفوا. أعداد هائلة تصعد ظهر الحوت. ما يسقط من هذا النمل يصعد آخرون.

أفاق القس من نشوته. جثث يمرجها الموج. هم بالنهوض. الجوع أعمى عيونهم، وفي هذه الحال تساوت الرغبتان .. أن تحيا، أو تموت. ككتاهما حماية خلاص من هذا الجوع. جاء الباقون بالأواني والفؤوس. بعضهم يقطع بالفأس، والآخر يلتقط ويحلب الأوعية. بعضهم غصت أوعيتهم فامتلا الرمل بأهرامات اللحم. والفؤوس تشق ظهر الحوت. عمل متواصل لا كسل فيه.

والقس الآن يشعل سيجارة ويغني، والشاطيء يضع بهرج الشبب وتغنيق النوارس.. والموتى يطفحون على الماء باتجاه الخلجان.

رسام ما

رسام ما رسم هذا الجو من مراثيات الواقع المدقع من الموت والعدم والفوضى.. وعينا الحوت تتسعان، اغصاضة وانفتاحة.. ثم هذا الجبل الكبير يفتح فاه فجأة يصوت حاد كاشفا عن قبر أزرق به رماح مذبذبة. رفع ذيله عاليا وغادر الشاطيء. ضجة عميقة من الأمواج أنارها الحوت وهو يتوغل إلى الداخل. طارت النوارس مبعثرة في الأفق وصاح الذين علي ظهرها صيحات واحدة كجوقة ملوغة.

برهة أو يزيد من قيامة البحر، كان الموج فيها يحمل سلالا من البساتين الطافية.

جثث ملونة، وقطع اللحم الأبيض غابة متجددة لطيور البحر الشاعقة، تعبد للرسم مجد السوريين.. طير يا سادة في الهواء، يحمل وزنه مرتين فوق غابة اللحم المرمول.. والقس منذ وقت يقرأ الوعد مرتين في دهشة من أمر ربه وطعامه البار. من بقي من أهل المدينة على قيد الحياة، يكي يربق عبر غشاوة السمع تلك الزويعية الهائلة في أعماق البحر. وفي حضرة الصبح صار الجميع يغني أغنيات البوادي التي ترددها قوافل للفجر عند الرجول.

أم الطفل الذي انفجر في الساحة تحاكي طفلا من رمل صنعته. تسأله ما هي الساعة الآن؟

وطفل الرمل لا يجيب. هي تضحك وهو لا يجيب. ثم تهم إلى تبديله وهي تقول يا طفلي الصغير.. لكنه يتهدم أمام القيلة فتعتمد من جديد.

ثم أقفلت عينيه وقالت، ثم .. ونهضت تجر خطاها النملة فوق الرمل باتجاه المدينة، يغالبا الحنين والحنان.. لكن طفلها الذي من رمل ناداهما صيحه من بعيد..

«خرييني يا أماء.. اهمني..»

كانت امرأة تقرا الصدى في خطواتها الوحيدة ولا تعود..

«دمريني يا أماء..»

.. سيد الوقت في المساء يتحول إلى غليون. الريح تعصف به والبخان سحب عابق..

هو يفكر

أحد ما يجلس في البحر ويدعوه إلى كأس فوكا . يأبى أن يراه. الحراس يحصون أعداد القتلى. وهو يدخن الغليون والشرفات تعيق برائحة شواء اللحم.

يطفر القس من جنح الليل يتخفى.. يرفع جلبابه ويتبرن.

أحد ما يهيم في نشوته يدعو من جديد إلى الشراب. لكن الموتى أقبلوا إلى الساحة يحملون القناديل. كانوا ملطخين بطين الموت، ويهمهمون في الظلمة مهمات تبهر الزمان والمكان.

هرع القس إليهم. نطّ تعثر في جلبابه اقتربوا من الرجل الجديد ودخوا من غلونه. سحبة سحبة. ونفخة. تحسب عناء الوجه المصفورة فترى فيها أعيادا مطفاة.

أحدهم يدعو إلى خلج بنطاله الأمريكي. يأبى . يسلمه لأحدهم بلسان نار.. يطع بنطاله ويتقوس لهم. يتداولون عليه. كل واحد يكتب مذكراته القديمة فيه ويتناوب. كلهم فعلوا. وكلهم تتابعوا .. ثم أعادوا إليه غليون. شكروه وعادوا من حيث أتوا . الصمت وشوشات والطم شواء.

ردد الجندي الأمريكي أوامر الجهاز اللاسلكي، أن يغمض عينيه ثم يستيقظ من غفوته، وأن ينسى القوم الجدد. يحاول ألا يراهم في ذاكرته. عليه الآن أن يحفر في الساحة حفرة ويذكرني أنا وحدي وهو يلدق فيها قبيلة أمريكا الرابعة.

..في الصباح تجمع الموتى يطوقون ابن البحر العاري وموج البحر ينفع الرمل في اتجاههم. وبعد وقت ربما كان طويلا. سكت ابن البحر عن المناوبة، وسكت الموتى عن تخديش وجهه الجميل. وفيما طفت جثة القمر فوق سطح البحر، ألمح المساء عجوزا من ضوء يدعو قافلة عربية للصلاة في الساحة.

التفاحة الأخيرة

ناصر المنجي

قول أن تجتث من أوتادها، نفس من بترول مر أمام أنفه
قول ان يتخذ العامل ما تيسر من نقود.
انتعلت السيارة الدرب وعرجت به صوب البحر، تذكر البحر
الذي رآه أول ما قدم من قريته البعيدة، اصطلت بعدها
ببوت حبيبت وجه البحر، ثم شارع خنق صوت أمواجه
بعدها بأعوام اختفت رائحة البحر، تجشأ بترولا وهو
يتذكر ذلك.

داس دواسة البنزين والسيارة تدوس الشوارع وكأنها تتأثر
من شيء ما سرى في شرايين المدينة والبترول يسري في
شرايين السيارة الى ان أعلنت عطشها، توقفت عند المحطة
وعبأ السيارة مشتما مزيدا من البترول دون أن يدري، قرر
مع نفس من رائحة البترول ان يرحل لقريته التي لم يزرها
منذ زمن، أنسلخ من جسد المدينة مراقبا لوحات الجبال
والسيوح، رأى قريته قريبة بين جبل وصحراء كفتاة
تتوسط فخذي أبيها، بدأ الطريق يقترب والسيارة تتجرجع
آخر قطرات البترول، احس بالعطش مع انتهاء نشوة السكر،
بكى استغفارا ثم تيمم لصلاة المغرب صعيدا طيبا.

فقسست السماء الليل بعد أن رقد الصباح عليها، صلى
المواطن المغرب قبل ان يقضي الليل على ما تبقى منها،
تمد في الرمال متجرعا العطش، نظر للسماء، مرت أمامه
صورة ابنه وهو يلاطفه: بابا أريد بترول اليوم... الابن
الأكبر وهو يبحث عن وظيفة في شركة بترول... الوظيفة
التي غاب عنها اليوم والترقية التي لم تأت بسبب
البترول... هوت نجمة بيضاء ككفن وهو يتذكر ابنته تذاكر
للامتحان: البترول سائل تكون من تحل أجساد حيوانات
ضخمة عاشت في غابر العصور.
جسد لرجل بدأ يتحلل مات بالأمس عطشا وجده صدفة
عمال التنقيب عن البترول، عبأوا السيارة بالبترول
وأخذوه.

انفقس الصباح من بيضة السماء بعد أن رقد عليها
الليل، استيقظ المواطن ليصلي الفجر قبل أن يلتهم الصباح
ما تبقى منها، كبر للصلاة وطفلته الصغيرة تذاكر
لامتحان العلوم: البترول سائل تكون من تحل أجساد
حيوانات ضخمة عاشت في غابر السنين، سلم للملائكة
وابنه الصغير يستجدي رايلا من جيبه: بابا أريد بترول
اليوم، يدعو ربه بعد الصلاة بينما ابنه الأكبر ينزع لحاف
أحلام الليل مرتديا حلم الحصول على وظيفة بشركة
بترول بعد أربع سنوات من تخرجه في الثانوية متذكرا
الاعلان التلفزيوني: فلنكدح من أجل الوطن، خرج الأبناء
من المنزل بملابسهم البيض التي ذكرته بالكفن، يمم
وجهه شطر الوظيفة متمنيا الترقية التي لم تأت
لانخفاض سعر البترول.

عرج بالسيارة ناحية المحطة متذكرا بترول أبناؤه
والترقية، غرز انبوب التعبئة في ثقب مؤخرة السيارة،
تصاعدت لمنخره رائحة البترول وهو يدلي برأسه في
الثقب، أحس بخدر خفيف ولذة جميلة يسريان في رأسه،
تصاعدت أنفاس من البترول لتستقر عند أنفه دون إرادة،
تسالم مع نفس من الرائحة كيف ان البترول يأتي من قعر
الأرض ليستقر في قعر السيارة، أحس برغبة في التبول،
دلى أنبويه في ثقب المراحاض، أحس بثقب في رأسه تهرّب
منه الأفكار وتأتية أفكار أخرى، وهو ينظر لثقب
المراحاض تراءى ثقب الأرض الذي يأتي منه البترول
حفرة عميقة يهوي فيها هو وأبناؤه

خرج من الحمام مفزوعا من السقوط لتتشكل ببوت الحي
لناظريه يد هزيلة تمنعها عمارة طويلة من أن تصفع خد
الشارع، تذكر الشارع القريب من المحطة واد صغير يجرح
السيح الذي كان، تكس الببوت تذكره كتلة من الجبال

* قاص من سلطنة عمان

لقطات جمر الزعفران

علي الصوافي *

(الى ع.ع)

وحبك في زحمة الممشى)

(أ)

ترمين ولائم الخيبة في دماليز تشبه الفقاعات
الهاربة في الهواء حيث يوزع الفراغ في صحون
صينية مدعوكة بجمر الزعفران
وحبك هناك

أو حيث أنا اصطلي في البعيد بالهمسات التي
نسيتها في قلبي فيضاً يشبه صلاة طرية للإله
المخبأ في جيب قميصي فترتد اليك بصرك وفيرا..
بينما لم أكن أنا(يوسف)

فتمتلئ الغهايات بي..

وحبك هناك

أو حيث أنت

~ كما اتفق ~

سأقص عليك ما كان قد توالى من خرائب
الحنين، والرمانات التي تركتها على دفترتي في
خطباتك الأولى والطفل الذي هو هناك.. هنا بين
ثمارة صدرك المتدللة

أما أن القطف.. والقصف

أما سويت زرائر بلوزتك المبللة بالزيت المعطر
الذي هرم من غير أن يكمل استدارة واحدة لرحي
الاقاصيص التي

أريد..

(ب)

كيفما هربت قلت: كيفما كان زعفران الروح في
عينيك

ستهطل الشراوات المتدثرة في المحاجر لونا
لونا.. سوسنة سوسنة

* قاص من سلطنة عمان.

ويموت الطفل المسجى داخلي بطيناً جدا

كشمعة عيد الميلاد

(ج)

هل تعدين بأنك...

إذا صليت الليلة ستظفنين على صدري

وأنت إذا ركبت ظهر فراشة ستحمليني تحت
شحمة أذنك

وأنت إذا تعبت أو رغبت ستستحمين على كفى

وأنت إذا ولدت وردة تسميتها..

أنا

واني أنا القنديل الذي هرب لك الليل بركلة
واحدة

وانك ستشترين رائحة عرقي مع مكسرات العرس

في احد فنادق جزيرة (بوكيت) كما تواعدنا

وأنت لن تموتي أبدا..

الا بعد أن تكلمي الرقم الأخير من دقائق ساعتني
المعطلة

وأنت ستقبرين في ضلعي الأعوج فتستفيق
العشبة

يلته المطر

يخفق اللون وتتحسسك النشوة

(د)

يا التي...

احرقني فاكهة عينيك وانثري ضحاياك البيض

على سجادة الصلاة وصلي اربعا ثم عشا

ثم ألفا

ونامي

البحث عن غيمة

(الى .. حسن مير)

(أ)

في غرف الأرصفة المصنفة في القلب بين تحايا

المارة (حيث يبلغ الذهب مدها)

بوجع الأعقاب المتناثرة تحت خطوات العابرين.

ترسم اتجاهاتها.. وتنفث الضحكات التي تغيب

أدراج الرياح..

فلا وقت ولا مكان ولا أحد

هكذا ما بين موجة وأخرى وموجة

ما بين مقطع اللون اذ الليل قصائد متواترة

والسماء دخان تفرش انت هذيانك وليمة

للكائنات الضاحجة في العتمة وتغسل صحوك

الذي لا يأتي الا على المواويل الهاربة دوما بحثا

عن غيمة تنقش في القلب..

(ب)

هذا الاتساع الذي يتوسل المدى كي يشرع في

تلوين القبلات على صفحة السماء كيما تتقاطر دما

انفويا وأنشيد ملؤها الفتنة

هذا الذي....

يوث لك السرير بكل بياضه لكي تنام وحدك

وفي ليلك شيء من الوردية

(ج)

لأن ما يتساقط..

وما يأتي مع الريح

ليس غبار بلون الفستق كما تظن ولا ما يتكدس

في البرية شيء آخر غير نوايا الحروب وخديعة

الزمل كان لك - ولابد من أن

تمشي بعين

وتنقي بالأخرى النوايا/ المنايا

فأنت يقظان تقاتل سرب اللون وتضاجع

براءتك اللاهثة في مسامات الطين على الأرض

الياس بعد مطر مخادع أو سيل عرم

وأنت نائم ملء رأسك

كالكساري الحيارى

يلملون الغياب ليبدؤا غيابا آخر

ثرثرة الخطوات

(أ)

كما لو أنني سيرة للذنب تجرني تواريخ الكلام

وتذروني الصلوات بمائها، هكذا فلم يعد لي سواي

ولم يبق للجرح نبيا الا ذلك الظل.. جمرة هي

الخطوات تلجها وجحيمها عارية حريم الوجع، نبئة

حروب الأصدقاء، عاقر وخصي حمامات الوجوه..

كل هذا ودم السفر سراج النوايا لا شيء يصله

بالوطن ولا بالقصيدة ولا... بتينة الآباء.

× × × ×

كما لو أنني أراني أصلب نفسي على عود ثقاب

محشو بالنوم فأضاجع بياض الشراشف وأحرق

الأسئلة وأعلم بخاتمة لذبة

(ب)

أيها المارة الدهماء لا تقطفوا قلبي ولا تضعوا

رأسي المشحون بالنوايا بين أصابعكم استرضوا

قليلًا وحدي سأقبل نصالكم المشحونة وسأدفنها

في خاصرتي.

(ج)

ينفتح رأسي كصنوبر أو كإبريق ساخن لتساقط

الذكريات التي خدشتها دماء الأصدقاء وتركها

الأولون الراحلون تحت خيوط المساء وصفتها

الأيام لحروبها العارية.

(د)

فؤادي المعلق على حبل غسيل يفيض رغبة

وخطايا يلهو بالبقع وبالورود وينفتح مشرعا

راكضا كباب الصارية.

(هـ)

خمرة الأحذية أو عفونة الطرقات كلتاها خبز

وعطر وقصد قالي أي مكان ستنهني قدمي كيف

تنقر أصابعي بأسنانها الملوثة خارطة المكان من

يفضي بي إلى مداي سوى الدمعات الكثار التي

خاطت حذائي بمنقاش السفر وسيجتنني ببريق

الخوف.

(و)

نسيتني الأسرار لتلقمني الفضيحة وتغسلني

المرابي بأشواكها.

حفار قبور

سمير عبدالفتاح .

الحفرة المفتوحة حديثا والتي ستستقبل ساكنا بعد قليل:
- الأمر سهل.. فقط عليك أن تتوحد مع المكان وتصبح جزءاً منه.. الراحة تكون دائما مع الصمت.. هكذا يقول العجوز دوما.

أغمض عينيه.. لكن السكون عاد ولعب بأعصابه.. فتح عينيه ونهض وعاد للغرفة فكلام العجوز أفضل من سكون الموتى، وقبل أن يسأله (عبدالموجود) كان يرد بأن الجنازة لم تصل بعد، وواصل طريقه حتى الجدار المقابل (لعبد الموجود) وجلس وضم ركبتيه إلى صدره وتساءل ان كان هذا المكان مناسباً للتفكير بالمستقبل.. وخرج من شروده على اثر صوت (عبدالموجود) الذي تكلم بدون مقدمات كأنه يكلم نفسه.

- عملنا ليس أي عمل أو أن أي شخص يستطيع القيام به، فقبل كل شيء علينا أن ننسى ما يدعى بالخوف، وعلينا ألا ندعه يقسمل إلينا عبر القماش الأبيض وأن نحافظ على هدوئنا ونحن ندفن أحبائنا.

والفتت بهدوء إلى الشاب وهو يتابع:

- في المرة الماضية كانت رعشة يديك واضحة.. يجب عليك أن تنظر للأمر كأنك تؤدي عملا عاديا تحصل منه على أجر لأنك تسدل الستار على حياة إنسان.. لا وجود للعلاقات الانسانية هنا.. فهنا نهاية كل شيء.

ونهض العجوز بقوة لا تتناسب مع سنوات عمره الستين واتجه للنافذة التي تطل على الجهة المقابلة لبوابة المقبرة وأشار للمقبرة المترامية:

- في بداية عمري كنت أخاف أن أحضر إلى هنا وعندما شاركت في دفن أول جثة كاد يغمى علي ولم أتم طوال ثلاث ليال بعدها.. لكن الآن لا أستطيع النوم بدون أن اتفقد القبور.. كان والذي يعلم خوفي لذلك كنت أنجو في بعض الاحيان من عقابه عندما أهرب من البيت ولا أذهب إلى المقبرة وبعد الحاح من جدي حاول أن يعطيني مهنة أخرى ولكن عندما كنت أفضل في تحمل مصاعب تلك الاعمال كانت قناعة والذي تزداد بأنني ساكون وريثه.

- ليس سهلا عليك أن تصبح حفار قبور.
بهذه الكلمات اختتم (عبدالموجود) حديثه مع معاونه الجديد في الغرفة التي تطل على المقبرة، نهض الشاب معبرا عن ضيقه من تكرار تلك الكلمات واتجه نحو الباب وهو يتقم بصوت خافت:
- دائما كلمات ونصائح.. هذا العجوز لا يمل من الكلام أبدا.

- فارتفع صوت (عبدالموجود):

- بماذا تقيم؟

فرد الشاب بسرعة

- لا شيء.

وتابع سيره إلى خارج الغرفة وهو يريد:

- ما زال العجوز يحتفظ بسمعه رغم سنواته الستين.
لفحه تيار هواء ففكر بالعودة للداخل لكنه استعاد صدى كلمات (عبدالموجود) فرفع ياقة كوته للأعلى ودس يده في جيبيه وسار قليلا وتوقف أمام أول قبر صادفه، قلب عينيه في ظلال القبور الممتدة أمامه، وتنهذ بعمق:
- هنا النهاية.

تأمل السكون للحظات، واتجه إلى بوابة المقبرة .. أطل برأسه للخارج:

- لا شيء جديد.

فكر بمغادرة المقبرة والجلوس تحت عمود الضوء الذي ينتصب وحيدا في بداية الشارع:

- حتى ذاك العمود وحيد.. ضوؤه لم يبعد عنه الوحشة.. وظلمة الليل تنتظر أي فرصة لتتغص عليه.. انه مثل العجوز طويل ويظن انه محور الأشياء.

خرج من بوابة المقبرة ومنحه الرصيف الاسمنتي شعورا بالدفء وفكر بالعودة لغرفته الدافئ:

- انها مجرد ساعة تأخير فقط فلماذا كل هذا التوتر؟
عاد إلى داخل المقبرة.. تجول بين القبور وجلس بجوار

* قاص من مصر

وصمت العجوز للحظة ولانت ملامحه وهو يختصر
عشرات السنين بعدة كلمات:

- تعلمت بعد جهد شاق من أبي وكذلك مني وصرت بعد
خمس أعوام أتقن أغلب أصول المهنة ولم أدرك معنى أن
تكون حفار قبور إلا بعد سنوات طويلة، انظر إليها ان القبور
الآن صامتة ولكنها ليست جامدة ففيها حركة الكون،
وما زالت قوانين الحياة تؤثر فيها، انها كذلك تتأثر بالزمن
كالأحياء، القبر يولد ثم يشيخ وينتهي ليترك المجال لقبر
جديد.. وأولئك الناس في الخارج يجهلون بأن الأشياء
بالنسبة للموتى على الأقل قد تغيرت فيعمدون إلى أشياء
عجيبة اعتقد ان الموتى يستغربون لها، انظر هناك يقيم
شخص غني.. قبره يدل عليه، وهذا القبر الترابي يسكنه بائع
خضراوات.. سمعت انه كان جاركم.. (لا يهم ذلك الآن) فقد
اصبح جاري أيضا وبرغم كل ما يفعله أقرباء الميت يتوحد
الموتى عندما يتركهم الآخرون لعصيرهم.. كلهم الآن
يرتدون أسما وأحدة، ويتركون أجسادهم لنفس الدود، ولا
أحد منهم يستطيع ان يقول إنه الأفضل أو أن يعترض أحدهم
على رطوبة قبره أو على حقارة الدود الذي يأكله.. فقط نحن
ما زلنا نتوهم ان الاختلافات تستمر حتى ما بعد الموت،
فكما يولد الأطفال أغنياء يظل الفقير فقيرا حتى بعد الموت،
والثقت إلى الشاب وتأمله للحظة وعاد للنظر للخارج

وهو يتابع:

- ألا يعجبك كلامي؟

- لا .. ولكن على أحدا أن يبقى صامتا كي يترقب
الموكب القادم.

ورد العجوز بشroud

- الموكب القادم، مضى زمن طويل قبل ان يأتي مثل
هذا الموكب

وتابع الشاب محاولا ألا يترك للصمت فرصة:

- ألقا انه شخصية عظيمة؟

- أكثر مما تتصور بامكانك بعد الجنازة ان تأخذ
اجازة، لعدة ايام فقط

وخبا صوتاهما وعاد الصمت يسيطر على الغرفة، حاول
الشاب ان يقول للعجوز ان يغلغ النافذة لمنع الرياح الباردة
من الوصول اليه فاختنقت العبارة في جوفه وخرجت
كهمهمة غير مفهومة جعلت العجوز تلفت اليه للحظة ثم
عاد لينصت لعله يسمع ما يشير إلى اقتراب الجنازة بينما
اخذ الصمت يعيث بما تبقى من أعصاب الشاب الذي أخذ

يحدث نفسه بنفس النغمة غير المفهومة وبصوت خافت.

- لماذا أنا هنا؟ كيف رضيت ان ترمي بي الاقدار إلى
يد (عبدالموجود)؟ صحيح انه شخص جيد وله سمعة طيبة .
وهو حفار قبور من الطراز الأول، ومخلص في عمله إلى
درجة البلاهة، والا ماذا يعني انه يستعمل هذه الطريقة كسكن
حتى يستطيع أن يكون جاهزا في أي وقت، لا ترهبه القبور،
شخص يستطيع أن يعمل أي شيء.. يحلق عاليا بشموخ
والجميع يحترمونه لكنه في الاخير حفار قبور، وأنا لا أريد
أن اصبح مثله، مكاني ليس هنا، أريد أن أرتمي بأحضان
الدفع لا أن أتلقى الرياح الباردة كشخص ميت..

أعاده صوت العجوز إلى جو المقبرة الذي حاول الفرار
منه، وهز رأسه بالإيجاب عندما سأله ان كان كل شيء
جاهزا، فhez العجوز رأسه وهو يقول

- لا فائدة منك.. يجب أن أعمل كل شيء بنفسي..
حركاتك تكاد تقسم بأنك نسيت شيئا ما لا يجدر بك
الاستسلام هكذا.. مهما كانت مشاكلك، لا يمكنها ان تنسك
حقوق بالحياة.. ربما حيث تجلس الآن يوجد رفات ميت، كم
من المشاكل عاصرها أولئك الموتى، ولكن هل استطاعوا حل
جميع مشاكلهم؟! لا أعتقد ذلك.. لنكن صريحين .. فمئذ
مجيئك إلى وأنت تحاول الهروب مني تقوم بالعمل كأناك
مكره عليه.. لا احد يستطيع ان يفرض عليك هذا العمل.. حتى
أنا كان بامكاني ترك هذا العمل منذ زمن طويل والاتجاه
لعمل آخر ولكنني لم أجد العمل الذي يجعلني أترك هذا العمل
وعليك ان تقرر بنفسك ان كنت تريد الاستمرار أو لا، لا تدع
الآخرين يقررون لك.

ومع آخر حروف كلماته خرج العجوز من الغرفة.. نهض
الشاب ببطء ووقف أمام النافذة وهو يقول لنفسه:

- كيف يمكنه أن يرى جمالا في هذا المنظر الموحش؟
تهدد وهو يتابع
- ليلة مفزعة منذ البداية.. حتى هم تأخروا.. متى يأتون
لأرحل معهم للنور؟

غادر الغرفة ووقف بعيدا يتأمل العجوز في صمت.

- أي سر جعله يتخطى عن الأضواء والأصوات والدفع..
أهو عمره الذي لم يعد يحتمل ثقل الحياة؟.. لكن الجميع
يتحدثون انه هكذا منذ سنوات طويلة، هل أصبح مثله يوما
ما؟ يجب أن أرحل بعيدا عن هنا لم أعد أحتمل البقاء مع
الموت في مكان واحد.

اقترب الشاب من العجوز وهو يفكر بمصارحته برغبته

أحلامي وأحلامه.. شخص يعيد لي مشاعري التي نسيتها،
وأستطيع البوح له بضعفي وربما أبكي أمامه وانتظر يده
تربت على ظهري أو يحتضنني بقوة وعيناه مملوءتان
بالدمع.. أنا لست قاسي القلب كما يتصورني الآخرون،
ولكنها طبيعة عملي، ولماذا أخشى الموت وقد دفنت أبي
بيدي هاتين، أنا لم أتزوج خوفا من أن يشعر أبنائي بنفس
الشعور الذي غمرني عندما أمات القرباب عليه، ولا أستطيع أن
أصف نفسي في تلك اللحظة ولم أعرف معنى الموت إلا ويدي
تقبض على كومة من القرباب وتغفلها برفق على الجسد
الساكن.

تنهد العجوز واتجه بخطوات بطيئة إلى القبر المفتوح
حديثا وتصاعد صوته بعد مهمة غير مفهومة:

— كابوس واحد يرزعجني هنا.. كابوس في بعض
الاحيان أحبه وأتمنى تحقيقه، كابوس يبدأ بينما أنا نائم في
هذه الغرفة وفجأة يطرق الباب أحد ما، وحين أدعوه للدخول
تختفي جدران الغرفة وتظهر القبور من حولي ويخرج منها
كل الذين دفنتهم فيحملوني على أعناقهم ويحتفلون
ويطوفون بي كافة أرجاء المقبرة ومن ثم يشيعون جنازتي
إلى حيث يقع القبر الذي أشير إليه ولكنهم بعد أن ينتهوا من
دفني يهاجرون المقبرة عائدين إلى منازلهم بينما أظل
وحيدا تحت التراب.. أنا في النهاية إنسان.. وأخاف مثل كل
الناس، لكنهم يتصورون أنني بلا مشاعر وإذا رأيته أحد وأنا
اضحك ينظر إلي كأني مخلوق غير بشري، وكان فرحي
تسرود وإن علي أن أظل داخل عالم الأحزان والكآبة
والنسيان.. لقد دفنتني نظراتهم منذ زمن بعيد.

أغمض العجوز عينيه وابتمت بسفيرة لثوان:

— أصبحت مدمنًا على الخوف وصار الأمر عاديا جدا،
حتى أنني أصبحت أبحث عن الفزع والخوف.. خلال العام
الماضي لم يزدني أي كابوس جديد.. البحث عن الخوف
صعب عندما تعيش مع الموتى لكن الحياة تفرغني أحيانا..
أتسلى أحيانا بالتفكير بالقدس.. وكانت لدي أحلام .. الكثير
منها.. الشباب وقوته تغذي الأمل تجعله يصارع ويقاوم
الفضل.. لكن الآن ومن فوق هذه الصخرة العالية في عمري
أتأمل تلك الأحلام وهي ما تزال تحلق فوق رؤوس الكثيرين
من الشباب، ويرغم تفاهتها أريد عودة الأمل ليعبت بي
وأتخيل شكل حياتي إذا عادت إلي أيام الشباب.. أريد
الهروب.. أريد الهروب من حياتي ومن كل شيء.. الهروب
والبداية في مكان جديد بالنسبة لكم الأمر سهل، فعندما

بالرحيل، غير أن صوت العجوز ارتفع ويدون أن يلتفت إليه.
— أتعرف يا (محمود) بأن ذكرى المرة الأولى لا تزال
تدوي في رأسي ومازلت أتساءل كيف استطلعت قهر خوفا؟
ربما لم يخف أحد من القبور كما كنت أخاف منها...! لكن
الآن أعتقد أنه لا يوجد أحد يبجها أكثر مني.. أمي العادة
والألفة مع هذا المكان وسنواتي التي انقضت في هذه
المقبرة، أم أن هناك شيئا غامضا يجذبني إلى هنا؟ أنني لا
أقوى على فراق هذا المكان.. أنني أعرف هذه القبور واحدا
واحدا.. وحين يأتييني الأرق أخذ غطاء السرير وأناام بين
القبور.. كل يوم أكتشف أنني أحب القبور كإبناء لي.. أنا أيضا
لا أكاد أصدق هذا واعتبرها تغاريف عجوز لكنها الحقيقة
التي أعيش داخلها.

ساد السكون للحظات.. ثم التفت العجوز وهو يتابع:

— أنا لا أعاني أي مشاكل مع الموتى.. مشكلتي الحقيقية
مع الأحياء.. لا أقول أنهم يبنذونني بعيدا، ولكن نظراتهم
تجعلني أتجنبهم خوفا من أن ألمح تلك النظرات من
جديد.. بين الموتى أجد نفسي بدون أحقاد أو حتى نظرات
مزعومة وقد حاولت التنازل مع الأحياء من دون جدوى حتى
اضطرت إلى السكن هنا.. الأمر ليس باليساسة التي كنت
أتخيلها، أترك الأمور على ما هي عليه ومن ثم أغلق الباب
وأناام.. سنوات قاسية عشتها داخل هذه الغرفة، في كل حجر
من جدرانها آلاف الصرخات والضربات.. صوتي العالي
المفروغ في الليل لم يسمعه سوى الموتى.. هذين الحمى..
في أحد الأيام رقدت داخل حفرة وقبل أن يصل القرباب إلى
وجهي كنت قد قفزت وانطلقت أجري كالمجنون، وفي
صباح اليوم الثاني وجدت نفسي في القرية المجاورة معددا
على الأرض.. ومن كثرة أفكارى عن الموت صار رفيقا لي،
أتحدث أنا وهو بينما نراقب الأضواء من هنا.. هذا ليس
جنونا لكن الأمر حدث بطريقة ما، مما جعلني متأكدا من
أنني نمت معه عدة مرات عندما كان يتأخر الوقت ونحن
نتحدث.. لم أجد أحدا أتصادق معه إلا الموت.

سار العجوز خطوات وسط القبور ثم أخذ حفنة من التراب
وتركها تنهال ببطء من يده:

— القرباب الناعم صديق عزيز هو الآخر.. نحن الثلاثة
الحقيقة الأكيدة في هذا المكان، وبين القرباب والموت أعيش
حياتي مرة مع الخوف ومرة أخرى مع السعادة وأحيانا مع
الضجر.. تقلبت الحياة أعيشها هنا أنا أيضا، أشعر بالوحدة
وأتمنى أن أجد شخصا يشاركني أحزاني.. أشاركه في

صغير بالنسبة للآخرين لكنه كان كافيا لغلاق أبواب العودة أمامي.. ولو تركت المقبرة الآن فلن أجد مكانا واحدا يقبل بي.. رائحة الموت ملتصقة بي، بئبابي، وعرقتي، في كل جسمي.. عندما أتخفس تخرج رائحة العظام المغطاة بالديدان، أشعر أنني لو جلست في حديقة خضراء ستتحول بعد ساعة الى مقبرة...!!

التفت العجوز الى الشاب ونظر اليه للحظات وعاد يتأمل القبور.

— عمل معي قبلك عديدون لكن الخوف من العيش مع الموت يعيدهم دوما.. وعمرى الكبير يجعلني أبحث عن شخص يمكنه أن....

— يمكنه ماذا؟

— أن يدفنتني.. أعرف أنني سأموت وحيدا داخل تلك الغرفة أو بين القبور واحتاج الى شخص يهيل علي التراب.. ويضع بعض الأوراق الخضراء على قبري، نظرات الآخرين تهرب مني وعندما تصطمم بي لا أرى فيها سوى الخوف والرعب.. أنا أمثل الموت بنظرهم.. قبل أسابيع وعندما ذهبت لأخلق لن انسى صورتى تلك.. الحاجبان المقوسان للأعلى والعيون الغائرة للدخول، عظام الوجه البارزة والشفقان المتشققان، كان وجهي وجه ميت.. أشعر بالموت يقرب مني، وعندما انفض من نومي لا أفتح عيني.. اتحرك داخل الغرفة.. ثم اتجه الى الباب وبعد فتح الباب افتح عيني.. مرة واحدة لم يفتح الباب لكنه كان كابوسا.. انهم ينادونني.. يأتون الى في أحلامي ويخبرونني انه أصبح لدي مكان بجوارهم ويتساءلون عن سبب عدم قدومي حتى الآن.. صمت العجوز للحظة.

— عندما يأتي موكب أشعر عن يدي وبعد ذهاب الجميع اجلس بجوار القبر أتحدث اليه طول الليل، أخكي له قليلا عن حياتي.. هذا ليس جنونا لكن هذا الحديث الذي أجريه مع الموتى هو ما أبعد الجنون عني.. عندما أياس من الحياة أتحدث.. لا يهم من يسمعني لكن المهم عندي أن أشعر بأن أحدا ما يسمتع الي.. وجودك لي جوارى الآن في هذا الليل يثبت لي انك ستكون حفار قبور جيدا، وحتى اذا فكرت بمغادرة المكان أرجو أن تأتي في يوم ما.. انظر الى الطرف القريب من المقبرة.. توجد صخرة صغيرة أريد أن أدفن هناك.

وضع الشاب يده على كتف العجوز ومن بعدد تعالت أصوات الجنائز....

ترغب بالهروب تختفي بين الأحياء.. تنفس جسك في الزحام والحرارة، وعندما ينصهر جسك تكون قد نجحت بالهروب لكن هنا لا تستطيع أن تلتقي نفسك.. وجيدا مع الأموات وأول شيء تفكر فيه هو الخوف.. وعندما تخاف لا تستطيع الهروب.. تنف مكانك منتظرا النهاية، ربما الخوف هو ما أبقاني طوال هذه السنين، أخاف أن أعود هنا فوق قطعة خشبية.. أخاف أن أنتهي داخل حفرة...!! صمت العجوز ودفع قليلا من التراب يقدمه الى داخل الحفرة.

— كل تلك الحياة والأحلام تتحول الى حفرة صغيرة، وبعد رحيل المشيعين يتبقى النسيان، كل الذين هنا منسيون، ربما في يوم تجد أوراقا خضراء فوق قبر لكن الأساس هنا هو الموت، أنا أقف بين الموتى والأحياء.. أراقب وأحاول معرفة الى أي الجهتين سأنتهي.. أعرف أن النهاية ستكون هنا.. داخل حفرة!! ولكنني أريد حسم الأمر مبكرا، الحياة بكل ما فيها من أشياء والموت الذي يترصد في كل مكان خصوصا ما.. فهل أستقل وقتي في الشعور بالحياة؟ لم أحسم الأمر بعد.. عمري كله ولم أتوصل الى نتيجة.. في بعض لحظات أقتنع بالموت لكن شئنا ما يعيدني الى سطح الأرض.. أحيانا المرء يتخيل أشياء معينة ويها يسير حياته.. تفهم ما أقصد.. لكن عندما يكتشف انه كان يجري وراء وهم يرغب بالهروب أو ينغمس في الخوف، كلاهما واحد.. البداية مع الهروب.. لكن بعد الخوف تأتي مرحلة أكثر بؤسا وقسوة، مرحلة اللاعودة.. عندما تهرب تبحث عن مكان تبدأ فيه من جديد.. وعندما تخاف فانك تحمي نفسك من النهاية ولكن في اللاعودة تتحول الى كابوس وأخر أمل تتمسك به هو أن تأتي النهاية.. لكنه هناك أشياء عديدة تبدأ من جديد، كان من الممكن أن تكون في منزلك الآن في غرفتك الدافئة.. لكن تأخر الجنائز قلب الأمور.. أحيانا تبدو الأمور جيدة، الشمس مشرقة، والجو رائع، لكن خطوات قليلة ويتبدل كل شيء وتصبح الخطوات السعيدة ثقيلة وحزينة.. تقرر عمل شيء.. مشروع مثلا ثم لا شيء.. الحياة فيها الكثير من الأشياء البراقة، وأنا طفل صغير كنت أبكي كثيرا عندما افقد أي شيء.. نظرات الشفقة بعيون الآخرين ونظرات أبي القوية لم تجعلني أتردد كثيرا في اختياري لطريقة حياتي.. ما فائدة الحفاظ على الأشياء ما دمت ستفقدنا ذات يوم، اختصرت كثيرا من السنوات، في البداية واجهت صعوبات تعرف مغريات الحياة.. الناس.. الضوء.. الدفء.. ربما ثمانية مرات تركت فيها المقبرة وعدت الى الناس.. لكن.. حادث

مستباحا للاهمال متاحا للتداعي والتقديم ان يسكنه على مهل.

فهو في ذلك النهار يستقبل فجأة وعلى عجل زائرين لاذا تداريا من أعين الآخرين تحت سقفه، وعلى ما يفترض من رثاءة حال وتداع في مكان يتمل في جوانبه الالهال، اندسا بلهفة غير عابئين بما حولهما سوى الذي هربا به من أعين الناس في جرة لاقتسامه بتلف متحة برقة وخوف بألم ورحمة.

لكن في مكان ناء ومهجور بالمرّة مثل هذا المكان قد يعن للفضيحة ان تمشي على بطنها رويدا رويدا كأفعى تباغت ضحيتها، وقد يعن للفضيحة أن تنقض كصاعقة لا يملك حيالها سترا وقد بلغ اقتضاحها العظم.

فريما أفضى الى نتيجة محققة مثل هذه فضول عصفور استرعى نظره نوع غريب من العراك والمخاصمة صفته على نحو الحظ المتبادل على ايقاع الالم بين الطرفين والسعي اليه وطلبه هذا، الألم وايصاله الى ذروته بينهما مع المعاودة في تسليقهما الذروة والوصول الى منتهاها كجبلين عندين المرّة تلو المرّة (ما يضاعف الفضول).

ويصاحبات عصفور يتجاوز المشهد من أمامه الى السماء الرحبة لم يتبق منه هذا المشهد من اثر في ذاكرته الا غرابة توسل العراك بين خصمين والحظ

الكوخ

أغراها المكان بالتوحد معا، بالتواجد بين جدرانها في تلك الساعة من النهار وفق موعد مختلس، مسبق قد ضرباه بينهما بعد تحين للفرص الشحيحة التي ما كانت يواتيها الحظ السعيد للتحقق على شحها وندرتها، والتي ربما الفرصة تلك الذهبية المعدن من ندرتها ما كانت تحسب انتصارا يتحقق أخيرا لقضية لقائهما الذي تحرقا شوقا الى تحقيقه، لولا أن تركا نفسيهما منساقين بفعل دافع التلف اللحوج واللجوج في أثره عليهما، يدفعهما من خلفهما الى ذلك المكان من غير ان يحسبا للأمر حسابها مثلما يتم عادة في أمور حوزيها العقل ليسوسها بسوطه لا شيء آخر من جوارح الجسد.

لقد أغراها المكان بالتوحد معا بين جدرانها اذن مثل علاج يكتشف لمرض يأخذ بالمرضى به مكابدة وتألما، من نيّة ما كانت قبل ذلك تخطر على بال. لقد أغراها كوخ السعف على ما يوفره من خلوة بعيدا عن أعين الناس بالالتقاء في داخله ذلك النهار بعد أن اعيتهما الحيلة في توفير المكان للقائهما، فهو (الكوخ) ما كان يناسب ظرفا طارئا ومختلما كهذا اللقاء، طالما كان مكانا مهجورا منذ زمن

* كاتب من سلطنة عمان

الحجاب فكان تواطؤهم، ماكراً بما يكفي لتحويل تهمة الخيانة العظمى بعيداً عنهم الى آخرين: عسس أهلوا نوبتهم في الحراسة.

مدفيعتي الثقيلة توالى إبطار التحصينات بقذائفها لا مجال للمقاومة، قد استوعب الجنرالات في الجانب الآخر ذلك على ما يبدو فهم يسارعون بحمية الى الدفع بالجيش الى حقه الى آخر جندي مما يقرأ بعد ذلك في مذكراتهم بأنه تكتيك ألهمته الهزيمة لهم، لمحاولة استعادة المبادرة في المعركة.

ثلثات بعض ثلمات في السور.. ثغرة في السور ثغرات في السور.. بأصابع مرتعشة.. لسه انتهت من الـ ز ر ا ر ا ل و ل.

لقطة

على مقربة منهما لصيق بمشهد خلوتهما كنت، لا أمنع نظري من الاستمتاع بما أرى أمامي فضول أو تعويض لمتعة ليس بالسهولة الحصول عليها وورودها أو هي غير متوافرة بالمجانبة التي أراها ممارسة بقربي، تابعت بشغف لهفة إقبالهما على بعضهما البعض ركزت جل انتباهي في اللحظة التالية، عطلت خيالي وتخليت بكسل عن المشاركة في تخيل اللحظات في تصاعدها خلال سيل من القبلات الحارة التي يقبلان بهما واحدهما على الآخر، بانتظار الذروة التي لم أشك إنها آتية بسخاء تهتكها وافتضاحها لغواء الفعل الغريزي الذي يعقب لحظة حميمة كذلك.

بسلبيه استعجل الأمر لصعود الذروة لهذه الممارسة التي اندمجت فيها أتمتع أيما متعة بمتابعتها، وأتذمر في داخلي من تلكؤ وبلادة حمار أحمله مسؤولية التأخير في مشاركة الذروة، أصب عليه اللعنات: تبأ للحمير هي وراء كل فعل لا يكتمل، أجده يحزن يظل لا يثأ على المنحدر لا يتقدم خطوة الى الأمام الى أن تنزل إحدى قدميه ليسقط في الحضيض.

فجأة تغيم الشاشة لتنتقل الى لقطة أخرى أكثر حشمة

المتبادل عليه وطلبه بينهما.

الآن أن حسابات صياد أهوج يتقدم بغريزة سلوقي في أثر ما يعتبره مغنماً وصيداً سانحاً لسيدته التي تعتلي ظهره، يلغمه لفوحتها، غيرها تلك عند العصفور.

فالصيد ليس سوى انتهاز الفرصة السانحة والاستفادة منها واستغلالها هذه الفرصة بالكيفية التي تفيد منها حسابات صياد فرص نهم الى اقتناصها.

جسنة

أنت أيتها الجثة أنهضي، أملك عودي من حيث جيء بك، عليك أن تسيري في الطريق كما يجب بلا ترنج، لا تثرثرني مع المتسكعين في عطفات الطريق عما مر بك لا تثيري حفيظتي عليك.

أديري ظهرك واختبئي من كل معارفك الذين تصادفينهم، فهم بحاجة الى منطق من التفسيرات للجم دهشتهم، لا تملكينه في وضعك هذا ستقحمين عتبة الدار بخطوات متعثرة فيما مجلس الشحاء والبهضاء متعقد حول موضوع تركتك.

أطلي عليهم بابتسامك البيضاء الفاغرة كما رسمها على محياك النزع الأخير، وإستمحيهم عذراً في إضافة جملة قصيرة الى وصيتك.

احتحام

احتاجني من الجهد الكثير جهد محموم دفعت بأطراف أصابعي على غير هدى.. أعرف الطريق الى العش عين المعرفة لكن أه من اضطراب الرؤيا في السرايات البعيدة للسبخات، من دوار المشي على الحواف الشاهقة.

حاطب ليل تبعث أثر أصابعي تدب بين انثناءات وتغظنات القماش.. سأخترع للقفل مهما كان عصياً ومحكم الإقفال، مفتاحاً.

انفراجة بسيطة لظلفة الباب تكفي تمكنني من الدخول بظفر والتمتمة بصلاتي لاثماً رخام الصحن الداخلي للمحراب.

لن يصدني لن يوقف تقديمي أعلنيتها، استيسال حجاب المقام.. كانت رشوتي لهم جزيلة هؤلاء

أركيولوجيا الضوء

وشعرية «عبده وازن»

* غالية خوجة *

وأي حضور للسماء وهي تتشخص كمكونات وترايل غالبة وأرواح تحضر من آبار الذات والرؤيا؟

تخيلج (أنا) الشاعر بضمائر مختلفة (أنا المتكلم/ ضمير المخاطب/ ضمير الغائب) وذلك تبعاً لابتغاءات المقول الشعري وطقوس الظاهرة والباطنة.

قالت انها من فوق، أبصرت نفسها تغادر نفسها

والسرير والنافذة ووردة الجدار

قالت ان دمة بتيمة سقطت من عنينا اليمنى أحدثت

على الأرض بقعة من أضواء فائنة.

مقول لخياري ينقل ما قالته الأنثى، بشكل ابهامي لأن الذات الشاعرة هي القائل الفعلي والرأي الذي دون ما لم نقله (الذات الأخرى)، مرتكزا في هذا الإرواء على شفافية الالتقاط وعلى موضعة التفاصيل بحيث غدا المقول عاديا لولا الصورتان الموجودتان: (تغادر نفسها) و(الدمة) التي تصيرت (بقعة من أضواء فائنة).

وحين نتخيل من قصيدة (وردة الجدار- ص ٦٧) مجموعة «سراج الفتنة» إلى قصيدة أخرى من مجموعة «أبواب النوم- ص ١١٣»، فإننا نلمح عناصر حركة (الغياب) تتجسد في مقول لم يقله أحد وكتبته الذات الشاعرة المنفردة مع عناصر حركة الاضائة والظل المهجورة إلا من (الحلم) و(الوردة السوداء= الليل) و(السرير) كمكانية نفسية أكثر منها واقعية، و(الأثر+ الظل+ الغيمة) كإبدال إشاري عن (الدمة) في قصيدة (وردة الجدار):

هكذا في الحكاية التي لم يرها أحد: من يظل

الباب وراءه لا يترك أثرا لبيده، لا يدع غيمة ولو صغيرة.

من يظل الباب وراءه لا يلتفت حتى إلى ظله، لا يسمع وقع خطواته.

هكذا في الحلم الذي لم يبصره أحد: من يرجع

إلى سريره في الليل لن يجده، لن يجد الليل

تتحرك شعرية (عبده وازن) في الشفيف العميق من اللفظة والمعنى، من الواقع بكل عناصره، ومن ترانبات المخيلة التي تنتج العلائق صورا شعرية تتعالق فيها الأعماق الجوانية مع الأبعاد الموضوعية. فكيف تبني هذه الوحدات واقعا اللغوي والشعوري وتجليها الفني؟

يتسم المبنى القصيدي عند «عبده وازن» بالانوجاد داخل اليومي الذي يتحول إلى يومي مفارق عن طريق ادخالات المعاش في حين الحلم الذي يعيد ترتيب اللحظة في أنساق لغوية تنمو عن طريق عدة أشكال. أهمها: التداخي والسرود والفومض والتشكيل. كما ان الحالة القصيدية لا تتوانى عن التعامل مع المتنوع بين الرومانسية والرمزية والسيرالية، إضافة إلى انبثاقها، في أحضان أخرى، كخطوط شعرية، وكسلسل قصصي تتجاوز أحداثه، وتحكي أبعاد تلك الآلام وذلك الانتظار مسترجعة إيقاع الذكرى. او مضينة (الآن). او ممتدة إلى الاحتمال.

في تجربة «وازن» نهر مكونات الطبيعة على البروز بمجالها الطبيعي، أو بمجالها المضاف إلى دالة مجردة مثلا (الوردة أو الزمرة: وردة النوم/ زهرة الجدار) (الشجرة/ الغيمة) (النهار والليل)... الخ.

وتتضافر هذه التقنيات لتتجسد الفضاء الدينامي للنص الشعري المتجه، بدوره، إلى انجاز علائق تنسجم فيها المتضادات الثنائية المتشكلة كنص يتسارد مؤجلا دلالاته الغيبية إلى الشفافة، أو يتوأمض كاشفا عن العادي والحلمي والذاكرتي. أو يتراكم في تشكيلات مشهدة لا تخلو من البعد الميتافيزيقي.

فماذا بين حركة الحياة وصمت القصيدة؟

وماذا بين انفلاتات الموت والحب والطبيعة وبين ظلال الضوء الحاضر من المخيلة؟

وكيف تنغم حلم اليفظة مع حلم الكلمات؟

* كاتبة من سوريا.

للتكوين الانوجداني، وستتم هذه المعادلة في المجال الجامع لـ(غفلة الزهرة الاعمق) والـ(علم الشاعر) بما في ذلك من تقابل دلالي مغيب في المبنى المكتوب، وظاهر في التراثي العلائقي الساقط بين (ماء العينين) و(غفلة الزهرة) وبين صفة العينين (المفتوحتين) وبين المعرفة الرمزية لاشتباكات التفتح من البذرة المغلفة الى الزهرة المفتوحة، لكن، هل تقتصر (البصيرة) الشعرية على البراءة المضمرة للبراءة الجمالية؟ أم أنها تمتد الى تساؤلات ومضية تفتح الغامض والمفتوح على احتمالات الوجود المتزامن بـ(الموت) أو (العدم) أو (التصير للامتوقع) لعناصر الطبيعة؟

غدا اذا انطفأت الشمس أي ضوء نسميه جرح الأزل؟

البحر اذا جف غدا أي زرقة نسميها فردوسنا الغابر؟

تتوأمض بهذه الاستفهامات الساحرة قصيدة (غداً ص ٥٩) فاسحة للزمن البورق بطريقة تقنية تضع عناصر الصور الاستفهامية بشكل تقابلي (الشمس/ البحر) كتنازج تضادي بين (النار) و(الماء) يتحول في تركيب الكلام الى زمن صامت يتأمل في تكويناته المستقبلية الذاهبة باتجاه (الموت) = الانطفاء+ الجفاف) ويانتهى تزاوج الدلالة التابعة (الجرح الأزلي) كحياة مستمرة تتحرك في مدار (الشمس)، و(الفردوس الغابر) التابع لـ(البحر) بكل مدلولاته المتغايرة مع عنصره الأولي (الماء) كخصب ووجود ولبليه تموجاته الممتدة في الزمن والعق الجواني كـ(حلم) = (الفردوس الغابر).

منظومة رمزية بسيطة المكتوب، عميقة الالمكتوب، تمنح الصورة (حاستها التخيلية) وهي تعبر عن حركة فعل آخر، ومن لون آخر: لون الشمس أي زرقة البحر الى حمرة الجرح الى خضرة الفردوس، ومن لون الأزل الى لون الزوال (جرح الأزل)/ (الفردوس الغابر).

وهذا الذي يحدث في القصيدة وقد يحدث في الزمن الآتي نراه ينفي عنه الموت والنوم في قصيدة بارقة أخرى: (شعلة/ ص ١٧)

عين، حين أغفو لا تنام، جرح ينبثق من بئر اللوعة، خوف في عمق الوجه لا يستكين: في الضوء تلتقي شعلة أخرى. تتوازي طاقة الدلالة الهاربة من استفهامات قصيدة (غداً) الى اجابات قصيدة (شعلة) توازيها يحرك عناصر الفناء، الانطفاء+ الجفاف) باتجاه الانعكاس والتجدد المتجسد بمظاهر الحياة في (النوم): نوم الذات الشاعرة كحالة سكونية مضادة، لان لالائها الباطنة تشير الى استمرار المتحرك من الذات والصمت والسكون بهيئات تلك (العين) المتمركزة في فجوة التوتر القصيدي المنبث (الجرح) و(البئر) و(العمق) و(الضوء) و(الشعلة)، وإيقاعات

الذي سأل ورده على النافذة.

نلاحظ أيضاً، ان الشاعر يعتمد (جملة) يكررها كـ(لازمة) بين صورة وأخرى محاولاً بذلك انشاء إيقاع تراتبي يحكم المكتوب ويفتحه على حدود أخرى لاحقة لـ(الجملة اللازمة) كما انه يسعى، من ناحية أخرى، الى انشاء إيقاع قرآني تتسلسل عبره استرجاعات ذاكرة القارئ. ربما هذا التكرار الجملي جميل وذلك حينما لا يتحول الى (ثيمة) ينهني عليها أغلب المقول الشعري.. لأن هذا التكرار الجملي سيؤثر على المبنى الفني ويحوطه حيناً الى كلام وصفي، يتحول عن علاقته الادهاشية الى تعريفات شعرية.

أما ما يتناغم بشكل جمالي منشأ علانق جديدة في اللغة، نستنبهه من خلال مجموعة (سراج الفتنة) المتألفة مع القصيدة البارقة- الوصفة، ومع القصيدة النازحة نحو تغريب الغياب واللامرئي المبنية على التصادر كحور أسي تنبلج منه الأحداث الشعرية الذاتية والموضوعية واللغوية، والمتألفة أيضاً، من رؤيا ثالثة، مع الوقع التشكيلي للصوت والفعل وحركة الصمت بين الصور المنفككة بمقصيدة التركيب ذي الأثر البعيد حيث الدلالة تحوم تحت النص لتجسم الصور المتناظرة في الوحدة الكبرى= القصيدة.

تشترك تحولات الحب والألم والنزيف والغربة والفرار والطبيعة والحياة والموت في (سراج الفتنة) فلا تنطفئ العتمة الوجودية والنفسية والظلالية لا لتشتغل الجملة بضوء الجرح والروح والصلوات والامكنة الحاضرة كمعبد وطريق ودرب وشجرة وزهرة ونوم وحيرة وغموض ولرق وتدايعات وتآملات.. ويتضح من ذلك أن المكان يتحول الى حين رمزي تتأصل دوائره مع الزمن القصيدي الناتج عن النسق. ويختلف هذا المنتج الدلالي تبعاً لحرية الصورة وإحالاتها واسقاطاتها، الناشئة بدورها، عن كثافة الطاقة المبدعة في المفردات، وعن مدى ديناميتها المتواترة بالمناسبات من الحركة والسكون، من التشكيل والبعثرة، من الوجود واللاوجود. ولا ينجز النسيج احتمالاته المتفتحة بهذه الفنية الا عندما تتضافر درامية الضوء مع الظلال مولدة للارمن من الزمن، ومعناسة من الزمن زمينية تجدل الذاكرة والمخيلة في لحظة مؤلفة من (الحلم) و(الآن)..

أحد الزهرة لأنها عرفت كل ما لم أعرف في غفلتها الأعظم من حلمي ومن ماء عيني المفتوحين/ قصيدة «براءة» ص (٣٨)

ماذا بين الحسد الشعري والبراءة؟ هل هو المجهول؟ أم انه الكرامة الكونية حيث الولادة الأولى لتحولات البذرة الى زهرة؟ سيكون المجهول طرفاً، وسيحقق معادلته عبر التدايعات الأولى

هذه المفردات تحليلنا بطريقة أو بأخرى إلى (الشمس) و(البحر) بكل معانيهما الرمزية والطبيعية المنعكسة من القصيدتين كقسط لتقلبات الذات والدالة يواصل ارتجاعه في الحيز الضمني لبياض الغول المتصل بقصيدة أخرى: (عين غريبة/ ص ٣٠) التي تتداول انبثاات الميكانيزمات المحورية بين الماء والنار ك(صولفيج) يعزف (الماء) كقارل تارة، وكجواب تارة أخرى، مثلما يمتد النار ذات الحركة القرارية والجوابية المنثقلة في النسق الفني الذي تتمرأ صوتياته بالصوت: (أجراس للضوء/ أجنحة الملائكة/ أجراس أول الصبح/ شعاع الشمس). وتتحرك هذه المعزوفات بهيئة أخرى لتشكل (القصيدة الواحة) كما في قصيدة (الوان/ ص ٥٨):

الضوء الذي يحتل مطارف الغيم يجعل منها سفوحا
متعرجة لملائكة يصعدون وينزلون بخفة كالقرب.

لا يغيب الضوء ذاك الا عندما تستحيل الغيمات وجوها
مبهمة تتلاشى فوق البحر، فوق الأكمات المنحدرة ببطء.

ان دلالات المفردات المتكررة تعيد انتاج حضورها عبر انزياحها عما انجزته في موضع سابق، فهي تأتي من قاموس الشاعر لكن بانبلاج يرغب في مغايرة انبلاجه في أنساق أخرى من نصوص المجموعة، وهنا، نتبين ان مفردات (الضوء/ الملائكة/ البحر) نسجت ضمن حالة تتلون بتشكيلات (الضوء) في مكانية هي (المخيلة) المتملصة من الباطن الى انعطافات التجلي ك(غيم) لا يلبث أن يتحول الى (ملائكة) تنجز عبر فعلها المتماكسين (الصعود/ النزول) حركة تواترية للصورة اللاحقة التي تحو ارتباكات الضوء (لا يغيب الضوء. الا..). وهنا، نجد كيف انقطعت تكوينات الحضور الأول للضوء في صورته الأولى، لتتصل بصيرورة طيفية تناو على (التلاشي) بوجود آخر (الغيمات وجوها مبهمة/ فوق البحر/ فوق الأكمات). فلولا التحديد المكاني لحركة التصوير، لظلت ابعاد الصورة في لوحة ارتسمت لتفتني في حيزها الأول (الفضاء)، وحينما يبرز المكان بتعيين مقصود، انسحب التحول من طيفيته المنبثقة مع حركة الضوء والملائكة، الى حركته النازلة باتجاه الأرض.

وتتعدد هذه التعيينات لتخرج عن مكانيتها في صور أخرى توظف هاجسها في مسافة (التوتر المتغير). (حين أقول الحقل أقصد كل ما لا يحصر ناظري داخل الجدران/ ص ٦٥) وهذا الالاتديد يفتح لنا بؤيفة سريعة على قصيدة أخرى (جدار الأناشيد/ ص ٧٠) وهي تبدأ بـ(الضبابية) لتمر على (الينابيع الداخلية) وترسم تضاريس الجواني وطبيعته بسرديّة تستوقف أبعادها بين جملة وجملة بصورة تنشط فيها فاعلية الرؤيا مع فاعلية الكلمات المتعاقبة (السروات تحرس سور الصبح كخزائير

الهيكل والصفصاف ينحني كعادته فوق النهر المنحدر ببطء صوب أول الزرقة). تنتج شعرية الصورة من تضافر عناصر عديدة أهمها انزياح العناصر الطبيعية عن طبيعتها بغية انشاء علائق لا مألوفة فيما بينها وبين لحظتها المتجلية عبر انزلاق الدلالة الى ظلالها ومن ثم توظيف الظلال في مبنى تركيبى يجعل (السروات) «حراسا كخزائير الهيكل» ويجعل «الصفصاف» منحنيًا قبالة أنوثة السروات، ولا يخفى ما في ذلك من حالة تجريدية تجسد في منحناها الرؤيوي تداعيات الدخال بين الانوثة والذكورة كقطين يمر بينهما (النهر) أي (الماء) بكل دلالاته الجنسية والاشارية حيث يتم الانحدار نحو (أول الزرقة) الرامزة الى استمرارية التكوين.. وأيضًا ترتكز هذه الصورة المجردة ذات التكوين الرمزي الى موسيقى الدالة الموحية بتناغم وأضح بين تكرارات (السين/ الصاد/ الزين/ الرأ). وبذلك، تنساب صورة الصوت العميق مع صورة الصوت المكتوب انسيابا ينسجم مع (الصبح) و(النهر) و(الزرقة) واحالات هذه المفردات على اللحظة المعاشة والتي تدفع تجريدتها الى نوع من التصوف في قصائد أخرى، مثل (نار الحقول ص ٥٨) وقصيدة (الأودية ص ٦٢) وقصيدة (روابي العزلة ص ٧٥) وقصيدة (كتاب النور ص ٧٤) التي سنحاولها تبعا لما تقترحه من تناو يبدأ باشتعال خفيض لا يلبث أن يحرض تفاصيله على التناهي ثم يتسارع منتقلا من الذات الشاعرة الى ضميرها الآخر المتعظّل بذوات طبيعية مخاطبة (القم/ اللؤلؤ):

كصباح أشعل قلبي وأجلس طول الغسق أحصي

أيامي الغائبة.

قل لي أيها القمر: كم من سماء علي أن أعبر لأبصر

وجها أو منديلا، كم من شجرة علي أن أصادف لأهتدي الى

مملكة الغيم؟

تهرب (الرؤيا) من نفسها لتمكت في (مصباح القلب) ولتكون (البصيرة) المضئبة بشكل تناوبي مع (القمر). وبين (الشعلة) و(القمر) بُدِغ مسافة يحكمها فعل (الجلوس) بما يضمهر من ترقب وانتظار ودخول في (أعماق الذات) مثلما فعل (بوندا) الحاضر بقاء غديد، ومثلما يفعل المتصوفة في لحظة البقاء والفناء، وتتعدد هذه المسافة جاعلة من نفسها حيزا زمنيا لتلقي فيه حركة المفردات لتحتج (الصورة الغائبة) في (الصورة) المكثفة، والتي تمخض نتجج صاعدا، على عكس منحنى الهبوط الذي تجناه الضوء في قصيدة (الوان)، ويتسم هذا الصعود بـ(إسراء) يعبر السماوات بحثا عن الاستفهام لا عن الاجابة كما يوحي بذلك ظاهر الصورة، وكما تسير المعاني المتراكمة في (السما/ البصر/ الوجه/ الشجر) لتستقر أخيرا في (ملكة)

وتتنوع دروب الصعود والهبوط في النصوص تنوعا يخرج من الذات إلى الكون، ويخرج من الكون إلى الذات الانثوية المتشاكلة بالحواس (أكماس بيضاء - ص ٩٧) / ذنب القمر - ص ٨٢ / غيبوبة - ص ٩٩ / يدان ص ١٠٠) والخارجة إلى الذات الانثوية، من جهة ثانية، كشاكل للأعماق تترأى فيه (أنا الشاعر) لتندمج مع (الأنا الأخرى: وجهك في الليل هو وجهي ووجهك معا - ص ٩٦) / لبتك تلدينني فأنفذ عني السأم الي ورثته عن آباء أجهلهم - ص ١٠٧) / دمعتك التي لم تسقط تشرق في عيني كلما اشتعل فيهما صبح جسدك النقي - ص (١٢١).

ومثلا يتشكل (الحب) هالات تدور في النصوص، نجد أن الغربة والاحساس بالنفى مدار موازي للحب يقرمز كـ (دلالة مهجورة) الا من الأرق والانتظار والصباع والغياب. وتتمس هذه الدلالة بنغمات حضورية مختلفة تجمعها شبيهة الوجود بمفرداته النكسونية ومفرداته القصيدية، وبذلك نترأى كيف تتحول اللحظة المكتوبة من شبيهة وجودها إلى (علائق طيفية) بين ضباع الوجه: (وجهي الذي فلقته بين الوجوه وتحت سيل التظلمات أعده لي لأكمل الطريق الذي لا أعرف أين تنتهي - ص ٥٣) وهذا اللقد يتلاحم في قصيدة أخرى بحركة جمعية (حين لاح أول الصبح خرجوا كأقليات شاحبة - ص ٥١). وهذا التشابح العلائقي يتخذ مسارات صورية متوزعة في القصائد، بعضها يتعلق بغياب الجسد كما قرأنا في الأمثلة السابقة، وبعضها يتعلق في البحث عن الغياب كحضور لا مرئي يمثله (الزمن) (والقصيدة)، والظن).

(١) - يجري الزمن نحو اكتماله في بؤرة دلالية تتسم بالحركة والتحول (الاحتراق):

لحظة واحدة فقط هي الأيام كلها

لحظة حارقة كظرة القديسين، أليمة كصلاة الندامة

حين تفتقر يدك، تشمل جمرهما، / ص (٥٦).

في الصورة الأولى يترامك الزمن كـ (لحظة مطلقة) متهينة وعبر السياق إلى انتشار آخر ينزح من العمق الداخلي لذات متوسلا (ضميرا ثانيا: نظرة القديسين) ثم منازحا إلى علاقة جديدة، تستعمل فيها (اللحظة الواحدة) بارتفاع إيقاعي طيفي ثيمته (التجريد)، (الصلاة)، وفيها حركة الانتشار لبقاع آخر يوحي بإعادة (التراكم) في مكانية مجسدة (يديك) حيث لا يستقر الزمن الا ليعيد انتشاره وذلك ما تخبئه آثار دلالة (الجعر) كاشتغال ثان يبعثر «اللحظة/ الزمن/ الأيام المرئية/ الذات الشاعرة».

(٢) - أنوجاد (الذات) في الانتظار السابق للقصيدة، وفي القصيدة التي لم تكتتب، وهذا زمن من نوع آخر تغيب فيه

حضورات الجسد كمحسوس - جسد الذات وجسد الموجودات، ليحضر الغياب من مكانية هي (الانتظار) وهي التأثيرات الميكانيكية للعناصر التي ستتنازل من فضاءها المغيثي - الالامكتوب، إلى فضاءها الذي سيصير (أسود):

وها أنت تترأين كملاك، تصدين كيمي، وإن طال

انتظاري أمام أوقاي أستسلم لسرابك، لسراب الذي

يسبقك دوما وبوما تتركينه وراءك على صفحة أشد بيضاء

من الموت. / ص (١٤)

اغتراب دائم بين (بياض) القصيدة و(بياض) الذي سيأتي، وثمة مسافة بين (البياضين) تتحرك، ولا ترى الا بعد النشبع العميق (اركبولوجيا المقررة الشعرية) المكتوبة واللامكتوبة على السواء، وهذه المسافة ليست سوى (الأثر) المنجز من صراع خروج الذات من الذات، وخروج القصيدة من القصيدة، خروج لا يعادل تناسلات حضوراته سوى (الموت)، فالشاعر يموت لتحيا القصيدة، وبذلك يتحول جسد الذات إلى كفن وقبر منه تنبعث متصارات الأنوجاد الدلالي الأبهض.

(٣) - اقتفحات (الظن) كزمن على (الزمن) و(الأثر) للفاعلية (الحلم) في (الزمن) و(الذات) و(الكلمة):

من فكرة ما اختطفني الأرق صرت أظنه يلمس ما بعد الحلم، شجرة ما بعد النوم. / ص (٥٦)

ويبقى (الظن) حالة محورية لاحتمالات قصيدية وقرائية تتزامن رموزها مع التشكيلات الصورية، ومع إيقاعات هذه التشكيلات الرومانسية والصوفية والسريالية والسردية ذات المبنى التكويني وذات المبنى المتقطع الذي فصل بين صورة وأخرى ليقترك للمجال المتحرك بين الصور علائق تترابك منجزة القصيدة بظهوراتها المتنوعة (الوامضة) / (الحكاكية) / (المتعددة المقاطع). (زهرة المخمل - ص ١١٩) المنجزة عبر (٢٢) مقطعا مكثفا بالسردية وبالاختزال ويرشفة الدلالة على البياض النصوصي المنقسم في المجموعة إلى ثلاثة عناوين: (شجرة النار والريح من ص ١) حتى ص (٧٥) نجمة الصحون من ص (٧٩) حتى ص (١٢٤) / ما لم يقلد هاملت في رثاء أوفيليا من ص (١٢٧) حتى ص (١٣٦).

× عيده واثن / أبواب النوم / دار الجديد / ط ١ / ١٩٩٦م.

× عيده واثن / سراج الفتنة / دار النهار / ط ١ / ٢٠٠٠ / الصفحات (١٣٦)

الطبقات النصية

في «مدينة براقش» لأحمد المديني

* سعيد يقطين *

«وأنت لساناً تريد أن تكتب عن هذا الوقت، والناس كلها مرهضت بالنسيان»
تقديم

١ - ١ - ١

١ - ١ - ١ يتواصل الإنتاج الروائي والقصصي عند أحمد المديني ويفتني بإطراد بنصوص جديدة تصب مجتمعة في مجرى صيرورته الإبداعية التي يسهم كل نص في اغنائها وتعميقها، ساهم المديني مع محمد عن الدين التازي والميلودي شغمو في انتهاز أسلوب سردي متميز قوامه الخروج على المعتاد الروائي منذ أواسط السبعينات، وهذا الأسلوب هو ما صار يدرج في الكتابات النقدية تحت اسم «التجريب». غير أن رواية «مدينة براقش» (١) لأحمد المديني تأتي محملة بنفحة خاصة في سياق تجربة الروائي، فهي من جهة امتداد لتجربته الروائية، وتنوع من جهة ثانية، وهي أخيراً تطوير لها.

١ - ٢ - ١ هذه الملامح الثلاثة (الامتداد - التنوع - التطوير) تبين لنا بجلاء أننا أمام بداية تجربة جديدة في صيرورة الروائي، لكن هذه التجربة لم تقطع مع السابق، إنها تظل تمتع من العديد من السمات التي طبعت مختلف نصوصه، ما كتب منها، وما لما يكتب، وهذا ما دفعنا إلى اعتبار أن كل نص المديني يظل ينهل من رصيده الروائي، غير أن هذا الرصيد يتطور باستمرار، ومدينة براقش تأتي في رأيي لتكون بداية تحول في هذه الصيرورة.

١ - ٣ - ١ يبدو لنا ذلك بجلاء في كون تجربة المديني الروائية على وجه الاجمال يحكمها هذا المبدأ الذي يمكن صياغته بلسان الحال الذي يقول: «أريد أن أحكي عن الواقع، لكني لا أريد كتابة رواية واقعية». يتجلى لنا هذا المبدأ بصورة عامة في كل رواياته منذ «زمن بين الولادة والحلم» (١٩٧٦)، ونجده وأضحاً في هيمته «الواقعي» في أعماله وهو يتجسد من خلال حضور بنيات تقصّل بالسياسي والايديولوجي من

* ناقد وأكاديمي من المغرب.

جهة ومن خلال السؤال الدائم عن معنى الواقعية وتمرده المتواصل على «القصة» أو الحكاية ذات البداية والنهاية، يظل لذلك الخطاب الروائي عند المديني متحلاً من قواعد السرد الروائي بمواصفاته التي تحددها المادة الحكائية، ويظل الخطاب ينسج عوالم حكاية غير قابلة للحكي لأنه وهو يفككها يفكر فيها. ويسعى من خلال هذه العملية إلى تقديم صورته عن الواقع الذي يحاول الإمساك به، أو تشكيله بصيغ وأشكال خطابية متعددة، ولهذا يجد القارئ المتعجل صعوبة في قراءة رواياته لأنها لا تنأسس على مادة حكاية قابلة لأن تروى.

١ - ٤ - ١ تأتي خصوصية «مدينة براقش» في كونها ولادة هذا المبدأ العام الذي يحكم تجربة المديني، كما أتصور، لكنها تنحرف عنه قليلاً بسعوها إلى تجسيد مواد حكاية وخرقها في الآن نفسه. إن الروائي يلجأ إلى «الحكي» في هذه الرواية، لكن الحكي يستدعي مادة حكاية أو قصة قابلة لأن تروى، لكن الروائي في العمق ضد الحكي.

تحل المفارقة المركزية التي جعلناها السمة الأساسية لتجربته بالمبدأ نفسه: «أنا أروي، ولكني لا أروي» انطلاقاً من محاولة تشييد عالم حكاية، ولكن من خلال تقديمه، أو تضليله بطريقة لا حكاية، وإذا كان التفكير وتقطيع السرد، واتباع الأسلوب الميتاسردي عنوان النصوص الروائية السابقة، فإن اللجوء إلى توظيف الطبقات النصية المختلفة والمتنوعة في آن هو ما يطبع هذه الرواية، ويجعلها في الوقت نفسه سائلة التجربة وبداية لتطويرها وتحولها، وستضطلع هذه القراءة السردية بالوقوف على ملامح هذه التحولات، وإبرازها عبر تحليل طبقات النص، والتساؤل عن أبعادها الشكلية والدلالية.

٢ - العنوان، أو النيش في الذاكرة

٢ - ١ - ١ «مدينة براقش» هي مدينة الدار البيضاء في رواية أحمد المديني، لكن أن يرمز إليها بـ«براقش»، ولا يحافظ على اسمها كما هو في الواقع أو الخرائط كما فعل مثلاً محمد

يقدم عملاً فنياً يتجاوز التاريخ ويسبقه في آن، يبدو لنا ذلك بجلاء من خلال ما يلي:

١ - تضمين مقتطفات من بنيات نصية تاريخية مستوحاة من كتب ذات طبيعة تاريخية (عبر الزهور في تاريخ الدار البيضاء وما أضيف إليها من أخبار أنفا والشاوية عبر العصور- وانتفاضة الشاوية سنة ١٩٠٧).

٢ - توظيف أسلوب نقل روايات شفاهية عديدة لشخصيات تنتمي إلى عالم الرواية بصدد وقائع وأحداث جرت في الدار البيضاء في الستينات (بعض ما نقلناه رواة متعددين من العقد ٦٠ لهذا القرن عن مشاهدات وقائع جرت بعد مؤتمر الجماعة المهدية) ص ١١٥-١٣٣.

٣ - أن هم الروائي والراوي (معاً) الأساسي هو «كتابة»، أو سرد أحداث هذه المدينة منذ دخول الراوي إليها، ويبدو لنا الراوي في مدينة براش شخصية مغرمة بجمع التفاصيل عن كل ما وقع، فهو منذ طفولته مفرم بجمع جزئيات الأخبار والتساؤل عنها (ما ترويه له دانا عن برشيد، وهو يستزيدها، ص ١٨٠)، كما أنه يلجأ إلى الحلاق بقصد سماع تفاصيل عما وقع في الستينات.

يقول الحلاق عن الراوي: «جاء يطلب من أن أروي له ما حدث في وقت من الأوقات، يمكن ٦٦ أو ٦٣ أو ما بعدهما» (ص ١٢٢)، ويتوجه بالطلب إليه مقترضاً: «وانت لماذا تريد أن تكتب عن هذا الوقت القبيح، والناس كلها مرضت بالنفسان.. أكتب لنا يا ولدي، مثلاً، حكايات عن الجرائم وقطاع الطرق هذه الأيام، عن البلدة العامرة بالسعيان، أو عن الدار البيضاء كيف أصبحت مزينة وحظيرة للجاج، وعندك الغرام والفراق» (ص ١٢٢)؟. ويعبر لنا الحلاق عن أميته: «ولو رزقني الله هذه المهوبة (الكتابة) لما ضيعت وقتي في نبش قبور الغابرين، وتتبع سير النساء والضالين» (ص ١٢٢).

يعكس لنا موقف الحلاق والراوي موقفين مختلفين لعملية الكتابة، فموقف الحلاق يوحى بجلاء إلى التصور الواقعي للحكي وللكتابة «الحكي عن الجرائم وقطاع الطرق هذه الأيام...» أما تصور الروائي فمختلف تماماً، وتبين منه رغبة الراوي/ الروائي في نبش القبور، وتتبع «سير التمساع والضالين». ويبدو لنا هذا الموقف واضحاً أيضاً في نهاية الرواية حيث يلجأ الراوي بعد زوال الأسباب الموصلة إلى تنمية سرد الوقائع المتعلقة بحوادث اضطرابات مارس ٦٥ في الدار البيضاء إلى ضريح سيدي بلوط ليبحث عن فاطمة لئلا بأسرار أخرى: «فكر السارد. إذا كانت أغلب الأخبار التي سرت والرجال الذين عرّضت أحوالهم لقطع مصانيرهم وتنطلق حكاياتهم أو تحصل من ضريح الولي الصالح، فإن نهاياتها

صوف في روايته التي أسماها «كانا بلانكا» (٢) فإن هذا الأمر لا يخلو من دلالة بعيدة في الربط بين ما ترمز إليه الذاكرة الثقافية العربية والرؤية التي يحملها لهذه المدينة حين يوازي هويتها بما تزخر به «براش» من دلالات. نجد ذلك جلياً في المناسخ الخارجي الذي صدر به روايته مقتطفاً شذرات من كتب اللغة «اللسان- الجمهرة- المقاييس» مستخلصاً من مادة «براش» ما يفيد الفرار من جهة، ونقش الثياب أو التزيين من جهة ثانية، كما أنها تدل على التفرقة والجذب والحلافة ثالثاً، أما الأخبار المتصلة بها والتي صارت مثلاً فترتبط بالجنائية» غير المتعمدة، سواء كان القائم بها كلبة أو امرأة.

إن كل هذه الدلالات التي تزخر بها المادة تتصل بصورة أو بأخرى بالدار البيضاء، فهي المدينة المجدبة للخلاء، وهي المدينة التي تجني على ساكنيها، وفي هذه الجنائية تصبح جزءاً من كل، حيث تصوير المدينة هي البلد كله، غير أن هذه الدلالات المباشرة التي يوحى بها العنوان لا يمكن أن تسينها ما هو أبعد من ذلك في تشكيل عالم الرواية، وما تزخر به من إحصاءات ودلالات. فالمدينة (أي مدينة) فضاء تتجمع فيه شخصيات، وتقرر مسائر، تقع فيها أحداث شتى، وتتم بها شخصيات عديدة، وهي عوالم قابلة لأن تكون عرضة للذكرى والنسيان، غير أن الروائي وهو يسعى لتجسيد المدينة من خلال السرد أو التخيل قد يوجه منظوراته نحو أحداث معينها، ويعمد إلى اغفال سواها. وحين يقع ذلك في الزمان، وتناثى المسافات الزمنية عما جرى في لحظات تشكل الشخصيات والأحداث يعمل الروائي على ترهين أحداث خاصة من منظوره الخاص، وكل ذلك يتحقق وفق أشكال ودلالات محددة ينشدها الكاتب من خلال انتاجه الروائي.

تظهر لنا «براش» (مدينة الدار البيضاء) وفق للتصور أعلاه، وكأنها بلا ذاكرة ولا تاريخ، ويضطلع الكاتب بالعمل على صياغة هذا التاريخ، وهنا مصدر الرجوع إلى التاريخ الثقافي لاستعارة اسم «براش»، لأن هدف الروائي هو الحفر في التاريخ والمعاجم والوقائع، وذلك بغية كتابة الذاكرة، وتجاوز التناسي العمد لتاريخ قريب.

٢ - أن استعارة «براش» الموعول في التاريخ تعبير عن رغبة الكاتب في النبش في «التاريخي» ليتحول من النسيان، أو الذكرى إلى «السرد» أو الرواية، لأن التاريخ مهما حاول كتابة الذاكرة أو تسجيل ما جرى يظل عاجزاً عن الوصول إلى ما تقدر الرواية على إنجازه. وعندما يكون التاريخ لم يتناول حقاً من ذاكرة «المدينة» يكون السرد أولى بالنهش فيها، والعمل على صياغتها وهو بذلك لا يعوض التاريخ، ولكنه

والأضواء الأخيرة عنها لا بد أن تكون موجودة ولا شك هناك بطريقة أخرى» (ص ٢٣٩). فيكون اللجوء إلى شاهد عاين الأحداث الأخيرة، بعد تعذر العثور على شخصية فاطمة التي كان يعمل عليها لملء البياضات الناقصة.

٢ - ٣ - كل هذه المحطات تبين لنا الغرض الأساسي الذي تكمن وراءه عملية الكتابة، وأسباب استعارة «براقش» لمدينة الدار البيضاء، أنه النيش في الذاكرة القريبة لمدينة الدار البيضاء، ورصد فترة من تحولها السياسي بعد حصول المغرب على استقلاله إلى أواسط الستينات، وما عرفته من أزمات وأحداث.

لكن هذا الغرض حين يتحقق من خلال الرواية فإن البعد التخيلي يتجلى فيه بصورة واضحة تبعاً للمبدأ الذي أومأنا إليه في البداية، ومزدها بعبارة أخرى «أريد أن أكتب رواية عن الواقع، ولكنني لا أريد كتابة رواية واقعية» على غرار الروايات الواقعية، ومن هنا يحصل للتداخل بين التجريبي بكل ما يزرعنا من تقنيات وتفاعلات نصية يظهر لنا من خلال توظيفها أننا أمام «لاقص»، والواقعي الذي يتحقق من خلال الرغبة في الاتصال بالواقع، وإبراز الأحداث المساهمة في تغيير مجراها، مع الميل نحو الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات.

هذا التناظر بين القصة والواقعة هو ما يبرز لنا بوضوح من خلال ما أسميناه «الطبقات النصية»، حيث تتعدد البنيات النصية ويتصل بعضها ببعض أحياناً، ويفصل عنها أحياناً أخرى، ويفرد بعضها أحياناً بممارسة الحكمي، وبعضها الآخر يتجاوزها إلى تقبضه على نحو ما سنبين.

٢ - الطبقات النصية:

نوظف مفهوم الطبقة النصية للكشف عن البناء الروائي القائم على تعدد المستويات والتجارب التي يتناولها في غياب القصة المحكمة البناء وذات البداية والنهاية، وهو يجسد لنا بجلاء المبدأ الأساسي الذي ينهض عليه السرد في أعمال المديني.

أمكننا حصر ثلاث طبقات تتكامل وتتداخل في مدينة براقش من جهة، كما أنها تتوالى في خطية الخطاب من جهة أخرى معطية إياه بذلك السمات التي جعلت هذه الرواية تمتع من تجربته وتنازع عنها في الآن ذاته، هذه الطبقات الثلاث هي على التوالي: العجائبي، والواقعي، والتاريخي، نتناول كل واحدة منها على حدة، ونقف في الوقت نفسه على ما بينها من صلات.

٢ - ١ - العجائبي:

نفتح الرواية على ميلاد ميلود العجائبي، ونجد أهم المقومات العجائبية في هذا الميلاد من خلال حضور عناصر ترتبط

بالثقافة الشعبية وتحضر بجلاء في الحكمي الشعبي، تختزل هذه المقومات في عنصرين اثنين

٣ - ١ - ١ - الميلاد المنتظر: أن أب ميلود عندما كان في غفسي موطنه الأصلي رأى رؤيا تحدثه عن انتقاله في الأرض، وأنه سيأتيه الولد الذكر «وأن بعد طول انتظار، ففي ذلك حكمة عليك أن نرعاها...» (ص ١٣).

يرتبط الميلاد المنتظر بانجاز مهمة في الحكمي الشفائي، وحين نفتح رواية «براقش» على هذا البعد العجائبي فإن ذلك سيخلق لدى القارئ أفق انتظار نوع «الحكمة» أو المهمة التي سيضطلع بها هذا المولود، وعليه أن ينتظر تحقق ذلك.

٣ - ١ - ٢ - لقد كان نبأ إعلان ميلاد ميلود حدثاً في قصبة برشيد التي «تعاقت عليها ثلاث سنوات عجاف» (ص ١٥). لكن ميلاده في هذا العام غير الجفاف إلى جذب لأن «المولود فال حسن» (ص ١٦)، وإذا صار عام خير، كما أن طقس الاحتفاء بالمولود يجسد كل هذه الأبعاد العجائبية فأمة قبل ولادته كانت تترأى لها أحلام يبرز من خلالها رجال بمباخر يتقدمهم شيخ وقور يقول لها: «انه سر، عليك وعلينا جميعاً أن نرعاها، سيولد غريباً، وسيعيش غريباً، ولكن...» (ص ١٥، وحتى المرأة ذات القبطان الأخضر تنقبأ ببعيلاؤه، وتخبر الحبلى قائلة «ستزقين ذكراً، وسيكون له شأن عجيب» (ص ١٥، هذا إضافة إلى الحلم العجيب الذي رآه سكان المدينة وجاؤوا إياه ليخبروه به، سمع الفقهاء والد ميلود الأصوات تعلق «تعالوا نسال الفقهاء، فقد رأينا جميعاً، وفي ليلة واحدة حلما عجيباً، وقد رأيناه في الحلم ومعه الصبي» (ص ١٤).

كما يظهر لنا ذلك أخيراً من خلال الروايات العديدة التي يرويها الناس وهم يشاهدون المولود.

كل هذه السمات المتصلة بالميلاد العجيب لا يمكنها إلا أن تجعلنا كقراء نتوقع أشياء عديدة في النص تتصل بهذا المولود الذي يوحى إليها به الحكمي به أننا بصدد موعود بانجاز مهمة، لكننا ما أن ننقد في قراءة الرواية، وكلما ابتعدنا عن لحظة «الميلاد» وما صاحبها من تفاصيل وطقوس شعبية تدخلنا إلى العوالم العجائبية، وجدنا أنفسنا ندخل طبقة نصية أخرى لا صلة لها بما هو عجائبي، وأن ظلت بعض مقوماته تطوق بين الفينة والأخرى.

قبل الانتقال إلى الحديث عن الطبقة النصية الثانية نود التشديد على نقطتين اثنتين نراهما أساسيتين لانهما تتصلان بالبرنامج الحكائي في هذه الرواية لكونهما تقوداننا في عملية القراءة، وتواجهاننا في عملية الوقوف على الشكل والدلالة في هذه الرواية، ترتبط هاتان النقطتان بالبعد العجائبي الذي نتحدث عنه، وتأتيان معاً على شكل استباق.

أ - أولى النقطتين تتصل بأب ميلود (الفقيه). عندما كان مايزال باقعا وهو في غفسي يرى في الحلم شيئا معمرًا افرد امامه صحيفة وشرع يقرأ بصوت مسموح: «أن لك أن تنهض فأمامك سفر طويل وحل وترحال» ص ١٢، ويخبره بأنه سيسافر عن غفسي الى فاس ويصط الرحال في الشاوية ويواصل «لكن الطريق عسير والروح ستحلق طويلا في غربتها»، كما انه يخبره بما يقع لولده ميلود: «وسهوى كثرة الرحال منتقلا من أرض لأرض كمن يبحث عن كنز فحساه يجد ما من أجله ولد.» (ص ١٣).

ب - ثانية النقطتين تتصل بميلود ابن الفقيه، ورأينا جزءا منه يتم الإعلان عنه من خلال الصحيفة التي يقرأ فيها الشيخ، وجزءا آخر منه في كل الاقوال التي قيلت لحظة الاحتفال بالمولود ومجملها يتعلق باختلافه عن غيره، وأنه قال حسن، وسيكون له شأن.

تأتي النقطتان معا على شكل استباق ذي طبيعة عجائبية، وهذا الاستباق في رأبي هو بمثابة بؤرة الرواية، لأنه «يلخص» بعض ما سيأتي على صعيد الزمن، ويجمل كل ما سيأتي مفصلا على مستوى المادة الحكائية، لكن هل كل ما يقدمه هذا الاستباق العجائبي قابل للتحقيق، أم أن البرنامج الحكائي سيضطلع ببعضه، ويتجاهل بعضه الآخر ذلك ما سنحاول الاجابة عنه من خلال الانتقال الى الطبقة النصية الثانية.

٢-٢-٢ - الواقعي؛

يتم الانتقال من الطبقة النصية الاولى ذات الطبيعة العجائبية الى الثانية ذات البعد الواقعي بتجاوز ميلاد ميلود، وما صاحبه من احلام وطقوس وتوقعات عن طريق استعمال «الميتاسرد» حيث يتحقق التعليق من قبل الراوي الناظم على مختلف ما يتصل بالطبقة النصية الاولى. في هذا الانتقال اول ما نلاحظ هو اننا كلما ابتعدنا عن لحظة الميلاد نجد انفسنا نخرج من دائرة العجائبي لندخل في نطاق ما أسميناه «الواقعي». وكأن هذا الانتقال لا يمكنه ان يتم الا عبر «هدم» الطبقة العجائبية، او يقوم على انقاضها.

يبرز لنا هذا الميتاسرد بجماله من خلال تعليق الراوي/ الناظم على ما جرى سرده في الطبقة الاولى، يقول الراوي: «يستطيع ميلود ان يحكي ما يراه، ان لا يتخيل ان يقوم ان يضع الالاعاب والألعيب، يجعل الخيال حقيقة، لكنه ليس قادرا ان يتحكم على هواه في صنع الاحداث فهذه ليست في ملكه.» ص ٢٩.

ان راويي يسلب من راو منطق حكمه وطريقته، وفي هذا السلب يمكن الميتاسرد: فهو موقف من حكمي سابق، وما يثيرنا في

الشاهد المقدم ان الراوي/ الناظم يتخذ موقفا من البعد «العجائبي» الذي يبرز لنا في سرد ميلود عن ميلاده، ويبرز اللجوء اليه من قبل ميلود لاعتبارات عديدة منها:

١ - المسافة الزمنية: حيث نجده يقول: «حتما ان السنوات التي تباعدت بيته وبين طفولته، مع ما امتلأت به من ثقوب، هي التي تدفعه الى تعويض الواقع بالخيال ووصف ما هو طبيعي بصور مغيرة.» (ص ٢٩).

٢ - العجز عن التفسير: الى جانب المسافة الزمنية هناك مبرر آخر ويمثل في العجز عن تفسير بعض الاحداث والوقائع، يقول: «... ويأمنه ان يبرز الغرابة بالحكايات التي نسجت حول مولده، والألغاز المرافقة حين لم يجد له تفسيرا.» ص ٢٩.

يأتي هذا الميتاسرد ليفسر لنا طبيعة الطبقة النصية ذات البعد العجائبي، ويكشف لنا عن حدودها في تشخيص العوالم المحكية، وقصورها عن تقديم «الواقع»، انه بأحد المعاني «ينسخ» السرد المقدم في مطلع الرواية، ويضعنا أمام احتمال تقديم صورة أخرى مغايرة تتصل بـ«الواقعي»، وبذلك نجد انفسنا ننقل من حكمي الى آخر، ومن طبقة الى طبقة نقبض، اننا ننقل الى الواقعي مقدما العوالم نفسها وسواها بطريقة مختلفة، ومن خلاله تعاد صياغة بعض المقاطع الحكائية من منظور سردي مختلف، ويقدم النص تبعا لذلك في اتجاه مغاير.

بكل ذلك تضاعف لنا بعض الجوانب التي رأينا في الاستباق وهي تتعلق بالمولد العجائبي، وما كان من الممكن ان يضطلع به صاحبه من مهمة حكاية او سرية، ان اتخاذ موقف من البعد العجائبي للميلاد، نفي لكل ما شكلناه من توقعات بصدد ميلود وما يمكن ان يتولد منه، وتوجيه للسرد نحو التوقعات المشككة حول والده «الفقيه» الذي يصبح مركز التثنيير مكن ما كان منتظرا، او علينا انتظار نص آخر للكاتب نفسه، يكتمل فيه ما بنيناه من توقعات بصدد ميلود وكثرة ترحاله في الارض؟

٢-٢-٣ - الثانية،

يقودنا الانتقال الى الطبقة النصية الثانية الى رؤية مغايرة لما حكمي عن ميلود ابان ولادته، وما صاحبه من الأعيب في طفولته التي تمتع من العوالم العجائبية، حيث يسعى الراوي الى توجيه السرد نحو الواقع المرزي الذي تعرفه قصبة برشيد والذي ينجم عنه قرار الفقيه بالهجرة الى الدار البيضاء.. وكأننا بهذا الانتقال نخرج من زمان الى آخر، ومن فضاء الى آخر مختلف.

فإذا كان عالم القرية هو عالم الطفولة وحكي المرأة للعجائب

في قرية محكوم على أهاليها بالعيش في ظلام الأزمنة الغابرة (الحق، قمع القواد والمباشوات...) وكل هذا يستدعي العجائبي، فإن عالم الدار البيضاء مختلف تماما نسبيا، إنه بكلمة عالم الواقع.

لكن بين الفضامين مسافة قصيرة هي الطريق، وفي الطريق إلى الدار البيضاء وأسرة الفقيه منحشرة يكامل اعدادها ومتاعها في حافلة عمومية يتم التوقف في منتصف الطريق أمام جدارية مكتوبة عليها مجموعة من الاسماء لشخصيات «واقعية حقيقية» تنتمي إلى فضاء الدار البيضاء، وهي شخصيات سياسية وثقافية وفنية، وبينما الفقيه يتلو الاسماء المكتوبة «انفتح» وسط الجدارية في شكل باب... اسفله لصق الارض تماما يملأ اطرافه رجل متقدم في السن... (ص ٤٥) تظهر علامات الارتباك والجزع على الجميع، اذ لم يكن يظهر خلف الجدارية أي بناء يفهم منه ان للباب معنى، أو يكون هذا الرجل قد نبت من تحت الأرض فجأة» (ص ٤٥). انما هذا أمام موقف عجائبي محض (ربما ملاك جاء من السماء، لا وكيف ظهر من فراغ) ص ٤٦ فالجدارية فضاء جديد لم يعهده السائق من قبل، وهو الذي يقطع هذه المسافة يوميا.

يسلم عليهم الرجل ويقرب من الفقيه، ويخطب في الركاب: .. أنا قلت عندي وصية وعرفت ان الفقيه واصل اليوم... هو عارف بكلامي، عارف بقدر الفرية... سيرحل للنصراني ويأتي نصراني آخر إلى ان يظهر الحق... (ص ٤٧) ويسلم بعد ذلك كتابا ضخما إلى الفقيه ويحدثه دون غيره بصوت خفيض، ويعطيه عنوانا، ويحدثه عن الضريح والبحر والصوت والفتنة، ويعلمه ان في الكتاب كل شيء منذ العهد الجورغواطي، ويوصيه بأن يقرأ ما في الكتاب، ويضيف إليه ما شاء وقتما شاء، ويحس ما قرأ ان اراد، والمهم هو المحافظة على الكتاب. في الطريق هل نقول «العقبة» إلى الفضاء الجديد ننقل مرة أخرى إلى العجائبي، فالطريقة التي تم بها تقديم الجدارية والاسماء المكتوبة عليها، واختيار الفقيه من دون الركاب لتحمل مسؤولية الاضطلاع بالمهمة، كل ذلك يؤكد لنا الرجوع إلى الطبقة النخبية الأولى بما لها من صلة وطيدة مع ما رأينا سابقا في أحلام الفقيه، وإقوال الشيخ أيام كان بافعا، لا فرق بين الحلم الذي رآه الفقيه في غفاسي، وما رآه في الطريق، فالشيخ هنا أيضا يعرف ان الفقيه واصل اليوم؟ لذلك فهو يكلفه بالمهمة، ويحدد برنامج بناء الرواية مرتين:

١ - على سعيد القصة: «سيرحل النصراني، وسهاتي نصراني آخر إلى ان يظهر الحق».

٢ - على سعيد الخطاب. يقول الشيخ «سأحضر كلما اقتضى الامر أو استعصي السرد على السارد، وكلما احس المؤلف

بالضيق، فقد وعدته منذ شرع في الكتابة بأن أقدم له ما اقدر عليه من الحون...» (ص ٤٧). ان الموقف العجائبي الجديد يتصل بسابقه بسمات عديدة تشترك مجتمعة في ظهور «الشيخ» (في الحلم أو الواقع) الذي يحدد مسار الأحداث والوقائع، ويرسمها لاد الشخصية المركزية» (الفقيه)، وتقدم إلينا على شكل استباق.

يظهر لنا ذلك على هذا النحو الذي نعمل من خلاله ما انتبهنا إليه.

- في الطبقة الأولى: نجد الرجل، الاستقرار في الشاوية، ميلاد الذكر حيث يتصل الاستباق بداسة الفقيه..

- في الطبقة الثانية: يتعدى الاستباق ما يتصل بالاسرة إلى الوطن بكامله «سيرحل نصراني وسهاتي نصراني آخر»، الشيء الذي يبين لنا أننا أمام مرحلة جديدة من توقع نمط الحياة التي سيجيها الفقيه في الدار البيضاء.

- يتحقق لنا من خلال كل ذلك الانتقال من العجائبي إلى الواقعي، وننتقل من ثمة من حياة اسرة إلى المجتمع، ومن الفرية إلى المدينية (على سعيد المادية الحداثية)، ومن السكي العجيب إلى الواقعي (على سعيد الخطاب).

٣ - ٢ - ٢ - الواقع البؤرة: الدار البيضاء المدينة هي الفضاء الذي انتقل إليه الفقيه مع أسرته، هذا الفضاء شاسع جدا، لكن الفضاء الذي سيتم التركيز عليه في السرد هو الفضاء الذي سنقتل إليه الاسرة «درب بوشنتوف» أولا فدرس الاخير بعد ذلك.

- تستقر الاسرة في الدار البيضاء، ويتغير نمط حياتها، يزاول الفقيه مهنة التعليم في مدرسة حرّة، ويذهب ميلود إلى المدرسة، ومن خلال هذه الحياة الجديدة تتبين الفرق الشاسع بين الحياة في برشيد والحياة في المدينة غير ان ما وقع في الطريق كان كافيا لتوجيه مسار حياة الاسرة في شخص الفقيه بوجير نمط حياته خاصا: تقتلهم الكتب، والاذن له بزيارة الضريح بغير نمط حياته تغييرا كلياً، وآية هذا التغيير على مستوى الرواية تقديم صورة عن الدار البيضاء ومن خلالها نمط الرعي المتشكّل بمصدها، ويمكن معاينة ذلك مما يلي:

١ - الكتاب: يصبح الكتاب جزءا أساسيا من حياة الفقيه، يطالعه في كل وقت، ويصبح جلسه الوحيد، ويضع الفقيه إلى التساؤل والتفكير، فهو يقدم له محطات وإفادات تاريخية عن تخلك مدينة الدار البيضاء من خلال المصادر التي أومأنا إليها، وهو يعرف العديد منها، لكنه يجد فيه ضالته، من حيث يجعله يتأمل الوقائع، ويستخلص الدروس، لا سيما ان من قدم له الكتاب امره بأن يضيف إليه متى شاء، وفي اللقاء الذي سيرجع فيه الكتاب إلى الشيخ سيقرا الشيخ منه، ويضيف

أشياء تجعل الفقيه يتساءل لم لم يطلع على بعض ما جاء في الكتاب، أم أن ذلك أضيف في وقت لاحق، أن الكتاب قيمة رمزية خاصة، مادام يرتبط بتاريخ الدار البيضاء، وذاكرتها المنسية

لكن تاريخ الدار البيضاء كما يقدمه الكتاب ليس سوى تاريخها النضالي ضد المستعمر، وفي ذلك توجيه دلالي خاص إلى تاريخها الممكن، وهو ما تسمى الرواية إلى رصده، والوقوف عليه من خلال ما سنلاحظه من خلال الطبقة النصية الثالثة.

ب - زيارة أبي الليث: يفكر الفقيه في زيارة ضريح أبي الليث استجابة للأمر بالزيارة كما طلب ذلك منه الشيخ في الطريق، ويتم استغلال هذه الزيارة فتكون أمام وصف الدار البيضاء حيا حيا، ويقدم لنا الراوي صورة المدينة في أواخر الخمسينات راصدا خروج الفقيه في الصباح الباكر من درب بوشنوف ووصوله إلى المدينة القديمة حيث الضريح ورجوعه ليلا. كما ينتهز الراوي فرصة تواجد الفقيه في الضريح ليسرد علينا «حكاية بضاء» وأبي الليث الشيخ الزاهد لتفسير النخلتين النابتتين في باحة الدار وسط الحطام حيث نجد أنفسنا مجددا أمام بنات عجائبة؟

إن الأمر بقراءة الكتاب وزيارة الضريح موجهان أساسيان إلى معاناة صور خاصة تتعلق بالتاريخ النضالي لمدينة الدار البيضاء، وتوجيه لمسلك الفقيه للتعرف عليها والاستئناس بها، لذلك نجده في نهاية الزيارة يستنتج ما سبق أن أكدناه. «يا سيد الفقيه ماذا قال لك الشيخ؟ وهل حان وقت الوعد؟ لم يفهم شيئا أو فهم وصمت، وظلوا يمشون خلفه خطوة خطوة، ومن طريق لطريق إلى أن وصل إلى درب بوشنوف، فوجد الهي كأنه في هجعة أبدية» (ص ٨٦)، ويبدو لنا ذلك بصورة أوضح فيما يستنتجه الفقيه بخصوص المدينة وهو يتعرف عليها، ويتشكل وعيه السياسي بخصوصها «...في مدينة بلا ذاكرة أو أضاعت ذاكرتها القديمة وهي تخوض غمار أيام جديدة لا تعرف فيها شيئا سوى أن حكما أجاناب كانوا يحكمونها قد رحلوا وعاد يحكمها من يقولون أنهم أصحاب الحق فيها وأولى بحكمها» (ص ٩٢)

هذا الوعي الذي تشكل من خلال حياته في الدار البيضاء نتاج رؤية خاصة للواقع في صيرورته الواقعية والتاريخية ويستجسد أكثر في نمط الحياة التي سينخرط فيها منذ قدومه إليها، حيث سيجده دائم القراءة في الكتاب (الذاكرة المكتوبة)، والاتصال بالسلي المحبوب المناضل الذي يسلخه إلى دائرة المناضلين الذين يسعون إلى التغيير، لذلك نتهين من خلال روايات ميلود وأمه بين الغنية والأخرى مظاهر تغير نمط

حياة الفقيه: فهو في البيت منزول، ودائم الغياب في البيت، وفي أحيان أخرى صار البيت زاوية للقاء المناضلين الذين يتحدثون عن التغيير، كما يبدو لنا ذلك أيضا في روايات إحدى الجارات بناء على ما يلاحظ في البيت من حركة دائبة، وخاصة في الليل.

هذا الانتقال من الجانبي إلى الواقعي يضعنا أمام رؤية مختلفة لحياة الأسرة، أنها منذ وصلت إلى الدار البيضاء وهي تعيش واقعا مغايرا تماما، ومن خلال حياة هذه الأسرة (الواقعية) تكون صورة عما يجري على نطاق واسع، أننا من خلالها نطل على «الواقع» المغربي في فجر الاستقلال وما يمر به من تغيرات، وما تتجسد فيه من رؤيات تنم عن السخط على الواقع، وتعبر عن الرغبة في التغيير، وسيكون هذا إيذانا بالانتقال إلى الطبقة النصية الثالثة حيث يتم تجاوز حياة الأسرة (أسرة الفقيه) إلى الواقع المغربي منذ انعقاد مؤتمر الجمعية المهدية.

٢-٢-٢-٢ التاريخي

٣ - ٣ - ١ في الفصل الأول من الرواية وجدنا أنفسنا أمام الطبقة النصية الأولى ذات البعد الجانبي الذي تم فيه التركيز على ميلاد مهلود في أسرة الفقيه في برشيد، وفي الفصل الثاني سافر بنا الراوي إلى الدار البيضاء لنعايش تحول حياة الأسرة وهي تعيش في أتون المدينة الساخن من خلال الطبقة النصية الثانية ذات الملحم الواقعي، وفي الفصل الثالث وهو يحتل وسط الرواية على اعتبار أنها تتكون من خمسة فصول، نجد أنفسنا ننتقل إلى الطبقة النصية الثالثة ذات البعد التاريخي.

ليس التاريخي في التجسيد الروائي الذي نطل في ضوئه هذه الرواية سوى الواقعي وقد انتقل من حياة الأسرة إلى حياة المجتمع وصار ما يبرز عبره متحقق من خلال مرحلة زمنية في تاريخ المجتمع برمته. تقع في هذه المرحلة الزمنية مجموعة أحداث ووقائع قامت بها شخصيات الرواية لتتجسد من خلال حدث مركزي هو «انعقاد المؤتمر التأسيسي للجمعية المهدية» في سجنما العهد الجديد. وهذا الحدث يقدمه لنا الراوي على لسان ميلود الطفل وبطريقته الخاصة ليجعلنا فعلا نحس أننا أمام حدث غير عادي: «حتى كان ذاك اليوم، أتذكر جيدا أنه يوم الأحد، هو يوم عطلة مدرسية، ولذلك لا ينسى مثل أيام الأعياد. هذا الأحد ظهر لي مختلفا، فقد جاءت أمي توقظني باكرا وتقول أنه ينتظرني لأرافقه...» (ص ١٠٦)

٣ - ٢ - ٢: هذا اليوم هو يوم التجمع الذي يشهد انعقاد المؤتمر التأسيسي للجمعية المهدية، وبعد نقل تفاصيل هذا التجمع التأسيسي تقدم لنا مجموعة روايات يتم تناقلها عما

جرى بعد هذا الحدث من وقائع ومشاهدات، وكل ذلك يؤكد لنا الطابع التاريخي لهذا الحدث الذي يكرس له الفصل الثالث بكامله (من الصفحة ٩١ على الصفحة ١٤٣). إن الحدث يحتل حيزاً مهماً في الرواية إذ له ما يهد له، وله ما يليه، على اعتبار أنه كحدث مركزي تظل آثاره متواصلة ومستمرة. وما يدعم ما نذهب إليه، نجد الرواية تكاد تكون خلواً من المؤشرات الزمانية والتاريخية المتصلة بالوقائع المغربي الحديث، باستثناء الحوادث التي عرفتھا منطقة الشاوية إبان احتلال الدار البيضاء (١٩٠٥ - ١٩٠٧م - ١٣٢٥هـ) والتي يقوم الروائي بنقل وقائعها من مصادر تاريخية، أو الإشارات على ٦١ و ٦٢ (ص ١٢٢)، أو بصدد المطاردة الكبرى في الدار البيضاء (١٥ أكتوبر ١٩٦٠)، لكن المرة الوحيدة التي جاء فيها المؤشر الزماني كاملاً هو ما يسجل في الصفحة ٩٢، من خلال التاريخ الذي كتبه الفقيه على سبورة القسم عندما دخل إلى الفصل ليقوم بواجبه التربوي: «أمسك طيشورة وكتب على اللوح الأسود تاريخ اليوم. ١٥ أكتوبر ١٩٥٩، ومادة الدرس: النحو».

٣ - ٣ - ٣ لا يمكن للمحلل إلا أن يتساءل عن أسباب التشديد على هذا المؤشر الزماني في الوقت الذي نجد فيه الرواية لا تحتفي بطريقة خاصة بالمؤشرات الزمانية؟ نفهم الجواب مباشرة، فقبيل انتهاء الدرس يأتي السي المحجوب وهو المؤشر السياسي للفقيه ليجدده عما يعتل في البال، ويخبره عن الاجتماع بالشيخ، وبعد ذلك بصفحات قليلة يقع الحدث المركزي: انعقاد المؤتمر التأسيسي للحزب. إن تسجيل هذا المؤشر الزماني واضح الدلالة على الوقائع التي ستجري والتي تحمل بعداً تاريخياً في المغرب الحديث. وهذا المؤشر لا يختلف عن سنة ١٩٠٧، ذات الدلالة الكبرى لتاريخ الشاوية والدار البيضاء بصورة خاصة، وتاريخ المغرب بكيفية عامة، وحين لا يشدد الروائي على إشاراته التاريخية. ويبرزها لنا بوضوح، فإنه بذلك يريد أن يجعلنا بعيدين عن التعامل مع روايته باعتبارها «واقعية» تماماً كما حاولنا تبين ذلك في مطلع هذه القراءة، أنه يرسي فعلاً إلى النشيز في الذاكرة الفردية والجماعية عما وقع في «براقش»، مادام هناك من يرفض أو يتناسى هذا التاريخ القريب لأسباب ودواعٍ شتى، ومن ثم يسعى إلى تحقيق هذا الفعل بطريقة روائية، وتخيلية، لا تصادر للتاريخ أو تدعي التعبير عن «الحقيقة» التاريخية.

٣ - ٣ - ٤ تأخذ الطبقة النصية الثالثة بعداً خاصاً في بناء الرواية لأنها وهي تشدد على حقيقة تاريخية في تاريخ المغرب الحديث تريد أن تبين دور الدار البيضاء في هذا

التاريخ، لذلك كان تأسيس الحزب الجديد (الجمعية المهدية) في سينما «العهد الجديد» إيزانا بتحول كبير تشهده مدينة براقش.

لاحظنا أن كل طبقة نصية تأتي متصلة بغيرها، أما بواسطة المتبادر أو التضمين، فالانتقال من العجائبي إلى الواقعي جاء عن طريق التعليق النقدي الذي يعيد النظر في السرد العجائبي محاولاً إعطائه تفسيراً مغايراً، وهو بذلك يمهّد للدخول في الطبقة النصية الثانية الواقعية. كما أن الانتقال إلى التاريخي جاء عن طريق الانتقال إلى المجتمع الذي تنخرط فيه الشخصية المصورة التي تم التركيز عليها في الطبقة للثانية، وسنجد الأمر نفسه في القسم الأخير من الرواية والممتد على الفصلين الرابع والخامس حيث يتحقق الرجوع إلى الواقعي مرة أخرى.

٤ - ٤ - ٤ الواقعي - السياسي؛

٣ - ٤ - ١ إذا كان الواقعي الذي رأيناه في الطبقة الثانية يتركز على أسرار الفقيه، وبين لنا التحولات التي طرأت عليها نتيجة انضمام الفقيه إلى الحركة التي تسعى إلى تغيير الواقع، فإن الواقعي الذي يتلو التاريخي شخصاً في الحدث المركزي (المؤتمر) يأخذ وجهة أخرى من خلال احتدام الصراع بين طرفي الواقع السياسي (الحركة المناهضة والتي تجد لها جذوراً في انتفاضة الدار البيضاء، والحكام الجدد الذين يرون أنفسهم أولى بالحكم كما تقول الرواية). وما أن الواقعي هنا يستمد مقوماته من التاريخي فإنه سيتجسد من خلال البعد السياسي، وسنجد أنفسنا تباً لذلك أمام اكتمال البرنامج الحكائي حيث ينهب هنا نحو نهايته بناء على ما سبق لنا أن رأيناه من استباقات في البنية النصية العجائبية المتصلة بالمولد أو بالعنبة (الطريق إلى الدار البيضاء).

بعد انعقاد المؤتمر التأسيسي انتقلت الحركة إلى الفعل السياسي، وستظهر آثاره واضحة في احتفادات الفقيه، ومطاردات المناضلين، ووصف تفاصيل المعتقلات السرية، بل إننا منذ بداية الفصل الرابع نجد أنفسنا أمام البحث عن الزعيم، وقامت القيامة بسببه. وستواصل الإجراءات القمعية ضد الحركة بكاملها مما اشاع مناها من التوتر والقلق ويستمر هذا الوضع حتى نهاية الرواية مع تشخيص دقيق لاضطرابات مارس ٦٥ وما عرفته الدار البيضاء من صور ومشاهد دموية وعنفية.

في هذا التنوع الواقعي تتجلى لنا المدينة «مدينة براقش» في أكلع صورها، إنها مدينة التناقضات الصارخة، التي تجتني على فلتات أكبادها بالمطاردات والملاحقات، ويسجد لنا المقطع التالي الصورة بشكل واضح: «عند المدخل الشمالي

للملعب قطعة معدنية مستديرة وكتب فوقها بحروف حمراء بارزة، قف، القوة البراقشية، لم أفهم شيئا وخطرت بهالي فكرة حمقاء: الاستعمار رحل منذ سنوات، فهل هؤلاء رجال استعمار جديدي؟ (ص ٢٤٥)

يتحقق بهذا الشاهد الاستباق الذي رأيناه في اللعبة عندما كانت الأسرة في الحافلة متوجهة إلى الدار البيضاء، حيث عبر الشيخ بعبارة واضحة عن الفكرة نفسها، وعملت الرواية من خلال طبقاتها النصية المختلفة على تعميقها وتأكيدها فلا شيء تغير

١ - على الصعيد التاريخي بين انتفاضة الدار البيضاء سنة ١٩٥٧، وانتفاضتها سنة ١٩٦٥، الشيء الوحيد الذي عرف التغيير هو وجه الاستقلال، فإذا كان في مطلع القرن العشرين ممثلا في الاستعمار فإنه في أواسطه يتجسد من خلال حكاه الاستقلال كما أنه:

٢ - على الصعيد الواقعي لا يوجد فرق بين البداية بباشاواتها وقوادها الذين يجلدون الناس، ويحبسونهم كرها، وبين المعتقلات السرية في المدينة، ومطاردات المناضلين، كما أنه لا فرق بين أشكال حياة الناس.. اما على:

٣ - الصعيد العائلي: فإنه وحده الذي لم يتغير، انه بما يضم من أنماط للتفكير غير قابلة للتفسير بطريقة معقولة، ويظل الغموض يكتنفها، وسلطة عليا توجه الحياة وفق وجهات غير مضبوطة وغير منطقية (الميلاد العجيب/ العتبة/ اللقاء العجيب بين بوضاء وأبي اللبوث/ البحث عن الكنز المرمسود..) انه يظل متعاليا، ويتم اللجوء إليه بين الفينة والأخرى لتجسيد بعض مظاهر اللامعقول الذي يطبع مجتمع الرواية.

هذه الطبقات الثلاث حين ننظر إليها في سياق تطور بناء الرواية تكشف لنا عن الخلاصات التالية التي نستنتج من خلالها أهم خصائص «مدينة براقش» على مستويي الشكل والدلالة إلى النحو التالي.

٤ - توكييد

٤ - ١ - يبين لنا المبدأ العام الذي يحكم الرواية أن الطبقات النصية هي المفتاح الاساسي لتجسيدها، فالروائي يريد أن ينشئ الذاكرة الثقافية والاجتماعية لمدينة الدار البيضاء في فجر الاستقلال، ويقدم لنا صورة عن أشكال وأنماط الحياة فيها، يستدعي هذا النيش توظيف المادة الحكائية من خلال التاريخ لعائلة وتحولها في الزمان، وعبر ذلك يتسم التاريخ للفضاء العام الذي تعيش فيه كما هو جار عادة في الكتابات الروائية (تجربة محفوظ، مبارك ربيع مقال على ذلك). لكن المدني يتبع أسلوبا مختلفا وشكلا مابيناه فخر ينتقل من

طبقة نصية إلى أخرى، من الشذرات التاريخية إلى وصف المدينة، إلى رسم تحول أسرة، إلى تاريخ القمع.

٤ - ٢ - هذا الأسلوب يضعنا أمام إمكانية حكي «لا قصة»، إذ أن هناك «قصة» حياة أسرة كما نلمس ذلك في الفصلين الأول والثاني. لكن الفصل الثالث يدخلنا إلى زاوية من حياة القبيبة التي تجعله في تماس مع الواقع فالواقع السياسي، فيكون بذلك الانحراف عن مجرى القصة، التي لا يبقى منها غير شخصيات تكونت لدينا صور عنها، وأحداث تتصل بالمجتمع المدني الذي انتقلت إليه الأسرة، ويظهر لنا من ثمة بوضوح المبدأ الذي أشرنا إليه، وجعلناه قطب قراءتنا باعتبارنا الطبقات النصية.

٤ - ٣ - هذا الازدواج بين الحكي واللاحي يفتح الرواية أمام إمكانية تشغيل مختلف التقنيات التي تم توظيفها في «الرواية التجريبية» وعند المدني مهارة في ذلك، يبدو لنا ذلك في تعدد الخطابات وتزعمها وتداخل بعضها ببعض، وفي ممارسة الميثاكي الذي يتخذ موقفا وإعيا من إشكالات الحكي الممارس في لحظات حكاية سابقة، والمونولوج، ومختلف الصيغ الممكنة بحرية وتلقائية، لضمان انسجام النص الروائي في غياب «القصة»، ويكون ما يحدد هذا الانسجام كما نرى في «موضوع» الرواية، وما يستقطب اهتمام الروائي بالدراسة الأولى، والذي يتقارن بين الفينة والأخرى وراء اللعب السري واللغوي.

٤ - ٤ - أن توظيف كل هذه التقنيات وما يتصل بها من تفسير لتوترية الزمن والسرد لما جاء متوازيا ومتحلقا من خلال الطبقات النصية الثلاث أعطى تحولا لكتابة المدني التجريبية، وجعل إمكانية القراءة الموجهة نحو بناء خاص ودلالة محتملة ممكنة وواردة حتى بالنسبة للقارئ غير المتعود على هذا الضرب من النصوص.

٤ - ٥ - مدينة براقش مسمى جديد للاتصال بالفضاء المغربي في الرواية المغربية وبنو هذا الاتصال الشيء الكثير الذي على الرواية المغربية القيام به، ورغبة أكيدة لصياغة تجربة روائية وتخييلية عن الدار البيضاء باعتبارها ذاكرة الوطن ككل، ومجالا خاصا بمقوماته وخصوصياته، فهل انتهت هذه الصياغة إلى المرمى أم أن في جعبة الروائي أشياء أخرى عن «براقش» الأخرى كما يحلم بها «الحلاق»، ويتمنى أن يكون كاتبها ليحكي عنها، لمعاينة الواقع والتجربي بصورة أخرى، ووجه يصيب في مجرى تثبيت التجربة المدنية في الرواية المغربية.

١ - أحمد المدني، مدينة براقش، منشورات الرباط، الدار البيضاء، ١٩٩٨

٢ - محمد صوف، كازابلانكا، مطبعة خليل، الدار البيضاء، ١٩٨٩

عاطفة محبوسة

سعود السعيد

أحمد الطريس *

باستمرار، ولا يستسلم له بسهولة. هكذا تظل كل كتابة جديدة مرتبطة بكتابات السابفة.

إن الإنسان الذي يعيش التمزق في مرحلة انتقالية حاسمة، هو العصب الأساسي في لُحمة الحدث الروائي. وفي هذا الإطار العام يمكن أن نقرأ رواية سعود المظفر «عاطفة محبوسة».

اننا في هذه الرواية نصطدم بمجموعة من الأحداث نتطلق من أمكنة محددة، وتقع في لحظات زمنية معينة، وتجري في مجتمع انساني يعيش مرحلة انتقالية صعبة، حيث تحدث أنواع من الصراعات بين قيم اجتماعية وثقافية وفكرية واقتصادية، ويمكن حصر أنواع هذه الصراعات في صفتين اثنتين: صنف لفئة تحاول الإبقاء على المألوف والمعتاد، وصنف آخر لفئة تشد التغيير في ضوء ما تتطلبه الحياة الجديدة، وما يفرضه منطق التطور والتقدم.

فنحن نلتقي - منذ البداية- بثلاث شخصيات رئيسية: سعود، ووليد وغالية. تدخل فيما بينها في علاقات معقدة سلوكا وتوجها وثقافة وحلما. تنتمي هذه الشخصيات جميعها إلى عالم الشركات والمال، من خلال ما تؤديها من وظائف تتفاوت في الدرجة والمَنْصب. ولكن بعضها كانت له هوياتها الفردية التي تكمل شخصيته الاجتماعية. فسعيد كان إلى جانب وظيفته الإدارية في الشركة شاعرا، وغالية أيضا كانت رسامة، تقبع بين الحين والآخر معارض لرسوماتها المتميزة.

سعود هو نائب المدير العام في إحدى الشركات المالية، وهو إلى جانب ذلك كان شاعرا، يحب الحياة ويقبل عليها بقوة، إلى أن توفيت زوجته، بسبب حادث طارئ في المنزل، فتغيرت حياته رأسا على عقب، حيث أصبح لا يعيش إلا للحزن والوحدة والصمت، لقد انقطع في منزله الممل على البحر، يقضي في شرفته معظم وقته تحت أضواء القمر.

حاولت أمه أن تخفف من أكله من فتاة للزواج بها، ولكنه كان يرفض، وتحت الإلحاح الشديد قبل عرضا لزيارة إحدى العائلات الدبلوماسية مع عائلته، لطلب يد ابنتها التي كانت تحب ركوب

تنطلق الدراسة في هذه الرواية من أطروحة المسافات، وهذه الأطروحة تعني عندي: مجموعة من الفواصل بين الأنا والآخر، أو مجموعة من الجواجز التي تفصل بين رؤية ورؤية، أو بين تصور وتصور.

تبدو الرواية - من خلال قراءة أفقية - إنها من النوع الاجتماعي، بفضل ما تكشف عنه من صراعات، بين شخصيات تنتمي إلى عدة شرائح اجتماعية، تتألف وتتباين في الطموحات والأحلام. يتم ذلك في لحظات زمنية تشهد تحولا في التوجهات السلوكية والثقافية.

إن هذه الصراعات تتم في مرحلة حساسة من حياة الإنسان، التي تشهد نوعا من التحول والتطور في كل القيم، ومن صفات هذه الصراعات أنها غير متكافئة وغير متوازنة، مما سيؤدي بأصحابها جميعا إلى الهزيمة والسقوط في النهاية.

لكن إلى جانب هذه القراءة الأفقية، هناك قراءة أخرى عمودية، تدفع بالقارئ إلى السمو بحدثها إلى المستوى الإنساني، بفضل سمولية رؤية كاتبها، وتقنية بنائها الفني المتميز.

لقد عودنا سعود المظفر، في جل رواياته المنشورة، أن ينوع في أساليب التقنيّة الروائية، ونظم بنائها الفني، وتكني الإشارة هذا، إلى رواياته الثلاث: المعظم عبدالرزاق، ورمال وجليد، والشيخ، فهذه الروايات الثلاث، تمتاز بصراع شخصياتها التي تنتمي إلى عدة شرائح اجتماعية وفكرية ونفسية، كما أنها تمتاز أيضا بروح الانسجام وفق منطق الكتابة الروائية، ونمو الحدث وسيرورته في النص الروائي، وأيضا باعتماد عناصر الإحلام بشكل مكثف للكشف عن حالة أو موقف، في إطار جزئي أو كلي للشخصية، سواء أكانت هذه الشخصية محورية أم ثانوية في النص الروائي. ثم إن هناك شيئا آخر، ينبغي أن نشير إليه، وهو أن الكاتب: يشعر معه القارئ: إن جميع أعماله الروائية يستغرقها هم واحد، وتجمعها رؤيا واحدة، فالكاتب في كل رواية يعالج مشكلا له علاقة بمشاكل رواياته السابقة، وكأن ما يريد للكشف عنه، يظل يهرب منه

* ناقد وأكاديمي من المغرب

الخيول والتعتيل على خشية مسرح إحدى المدارس الخاصة ولكن العرض لم ينته الى نتيجة، فيعود الى حزنه ووحشته.

وتوالى الأيام بشكل روتيني الى ان التقى بغالية التي هزت كيانه، كانت قصة اللقاء بينهما مثيرة، كان سعيد مكلفاً من قبل مدير عام شركته لمراعاة حفل افتتاح معرض لرسومات اقامته غالية. وفي هذا المعرض أثارت انتباهه لوحة فنية، بدا له من خلال ظلالها وابعادها انها تمثل «ولادة الكون، أو بداية الأشياء»، ولكنه لاحظ بعد ذلك لونا من المسافات التي تفصل بين الظلال وأبعاد هذه اللوحة، مما دفع سعيداً الى الاستفسار عن معاني هذه المسافات.

عرف سعيد على لسان غالية أن هذه المسافات «عاطفية غير مرئية للأشياء»، فكل شيء بينه وبين الشيء الآخر مسافة. إنساناً كان أو جماداً (ص ٢٢٣). «ما معنى هذه المسافات التي تحدث عنها؟» يقول سعيد وهو يحاور نفسه- أتعني ما بيني وبينها؟ أهاذا هو شعورها؟ إذا كان كذلك فهو عكس شعوري. إن شعوري يريد أن يندمج مع إنسان آخر، هي تتكلم عن المسافات وأنا أريد طمس تلك المسافات...» (ص ٢٢٤)

لقد شعر سعيد - منذ هذا اللقاء الأول- ان ولادة لشيء ما قد بدأت. أما غالية الشخصية الرئيسية الثانية في النص الروائي، فهي أيضاً موظفة في إحدى الشركات المالية. كانت محترمة لدى رئيسها، وزملائها في العمل، لجديتها وقناعتها في العمل، وكانت الى جانب وظيفتها الادارية رسامة مبدعة كانت غالية طموحة أكثر من اللازم، وتود أن تحقق شيئاً في حياتها، ولكنها - حسبها يبدو- كانت في حاجة الى من يأخذ بيدها، ويشجعها، ويقدر عملها الفني. ولذلك كانت ترى في سعيد الرجل الذي يفهم بعُمق اسرار ابداعاتها الفنية، كان سعيد يقول لها في أكثر من مناسبة: «إن الرجل القوي يكون قوة دافعة للمرأة. الرجل القوي هو الذي يدفع بها الى أعلى المراتب. الرجل القوي هو الذي يشعر المرأة بأنها مكتملة له.. الغريب أن الرجل المقطم أحياناً يكون أقسى من الجاهل على المرأة» (ص ٢١١/٢١٢).

وتبقى الشخصية الثالثة في النص الروائي، وهي شخصية وليد التي تمتاز بمواصفات مختلفة يتعرف القارئ الى وليد أثناء تسارع الأحداث، بكونه موظف في إحدى الشركات بالمدينة، وخطيباً لغالية ثم زوجها لها بعد ذلك. ومن خلال سلوكه وأسلوب تفكيره وخاصة مع غالية، يكشف للقارئ أدق الجزئيات في شخصيته اللطيفة وغير السوية. كان يحب غالية. هكذا قالت غالية عنه قبل الزواج بها. «كان يعدها بجنة زوجية وديّة» (ص ٢٩١). ولكن هذه الجنة الزوجية الوردية ستحول الى جحيم بعد أسابيع قليلة من الزواج. كان يهرب بلا انقطاع، ويعيش مع اصدقائه أكثر مما يعيش مع زوجته. كان لا يعود الى بيته الا في وقت متأخر،

تسبقة رائحة الخمر التي تملأ أرجاء البيت. حاولت غالية ان تذكره بالوعود المعسولة، وبالجنة الموعودة، ولكنها لم تقنع في رده. كان يقول لها دائماً: «أنا زوجك.. أنا رجل.. أنا أقبل ما أريد. الزوجة ليس لها الا البيت.. الرجل سيد كل شيء» (ص ٢٩٢).

ولم يكن اصدقاء وليد يختلفون عنه. كان أغلبهم من طينة وليد وفكره وسلوكه وموقفه من المرأة. لنستمع الى أحدهم وهو يقول «الزوجة هي الزوجة، ولا تعطها أكثر من هذا المعنى.. أعني أن الزوجة لها البيت والأولاد.. وأما الرجل فهو سيد كل شيء.. فمثلاً أنا صغرتان بامراتين، لكن كل واحدة تمشي على الشطاطة (ص ٣٠١).

هذا هو وليد، وهؤلاء هم أصدقاؤه، وتلك هي الأفكار التي كانوا يحملونها عن المرأة، وأكثر من هذا ان وليداً كان يعتمد في أغلب الأحيان- الى اقامة حفلات الشراب لأصدقائه في بيت الزوجية، كما كان يحضر باستمرار حفلات ماجنة مع فتيات أسيويات، يستغلن ألبعض استقلال بل وأكثر من هذا وجدناهم يقدم على الزواج من ادهانم سراً.

كانت غالية - في خضم حياتها الزوجية- تشعر بخيبة أمل حقاً، ولكنها لم تكن من النوع الذي يستسلم بسهولة. كانت تتصرف ببرزانة وحكمة وعفة وتسامح، كانت تغفر لوليد كل أخطائه، حينما يعود اليها نادماً يطلب منها العفو والمصغ. لم تكن ترفع صوتها عليه، كانت مثلاً للزوجة الناضجة بالرغم من أنها كانت تعرف وليد جيداً، وتذكر ان ندمه لا يستمر غير ليلة أو ليلتين.

وفي إحدى الليالي يعود وليد متأخراً الى البيت، كعادته دائماً، تسبقة رائحة الخمر، وأخذ ينادي عليها بصوت عال. كانت غالية في مرسىها، تحاور رسوماتها الصامتة، لم تنتبه الى، ولكنه حين بدأ يقترب منها رويداً رويداً: «يطو بخطوات متتالية وسريعة تشبه خطوات حيوان ضخمة» (ص ٢٩١)... دخل وليد في حار صاحب معها، وبعد لحظة انقض عليها صفراً وركلاً ورفساً، الى ان غابت عن وعيها. ولم تسترجع وعيها الا بعد أيام، حين وجدت نفسها داخل مصحة للأمراض النفسية. زارها وليد وعلى وجهه علامات الحزن والندم، ولكن غالية لم تحفل به. حتى اعتقد الجميع ان غالية انتهت فعلاً الى الجنون!

ظلت صامتة وقتاً ليس بالقصير، كما ظلت تعاني من نوبات الصرع شهراً طويلة. ولم تسترجع بعض عافيتها الا في الوقت الذي سمعت فيه بخبر موت وليد في حادث سير وهو في حالة سكر! وتخرج غالية من المصحة النفسية، وتعود الى عملها بعد خمس سنوات من عذاب الحياة الزوجية، وتلتقي مع سعيد مرة أخرى، وينصّب هم سعيد بعد هذا اللقاء على شيء واحد، وهو كيف يستطيع إعادة غالية الى حياتها الطبيعية، وكيف يجعلها تتخلص من نوباتها العصبية، ويعود بها الى حياة المرسوم من جديد.

مستواه الانساني العام. وهذا المستوى هو الذي يجنر العمل الروائي، ويكشف عن عمل الابداع الروائي. فالابداع يكمن في اللغوي، وليس فيما يواجبه مباشرة، وفي بنية العمل العميقة وليس فيما يطفو على السطح. فالعمل اذا لم يجبر قارنه على اللغوص الى ما هو أعقق، لا يعد عملاً أدبياً.

تنطلق القراءة العمودية في النص الروائي، من تلك المسافات التي أشارت انتباه البطل بين الظلال والألوان في إحدى لوحات غالية للفنية (ص ٢٢٧) مما دفعه الى طرح هذا السؤال: ماذا تعني غالية بهذه المسافات؟ «تعني ما يعني وبينها؟ أهذا هو شعورها؟ انما كان ذلك كذلك فهو عكس شعوري» (ص ٢٢٤).

ان سعيدا شعر حق بأن شيئاً ما يشبه الى غالية، ومع مرور الوقت سيد فيها لمهنته، فلأول مرة يأخذه الضنين الى كتابة الشعر، بعد ان انقطع عن الكتابة الشعرية منذ وفاة زوجته، وتتزوج غالية ومع ذلك تظل لمهنته عن بعد، فيقول بنفسها، ولم يشعر انه بعيد عنها، ولذلك وجدناه يقف الى جانبها في محتها، محاولاً العودة بها الى حياتها الطبيعية بعد خروجها من المصحة النفسية.

كان من ضمن رسوماتها، التي عرضتها في أول نشاط لها بعد خروجها من المصحة رسمة تمثل «شمساً بارزة»، محمولة بين كفي أنثى، عروفاً بارزة ودامية، في قرص الشمس، تبدو بخفاء وسرية ملامح وجه سعيد» (ص ٥٠٥). فاللوحة بما تحمل من رمز، تنفي ذلك التباعد الذي كان بينها وبين سعيد. ولكن هذا النفي مازال مستقراً.

لقد كان الحب بينهما خفياً، الى أن قالت له غالية ذات يوم: «إن صديقتي حليلة تقول: اننا مخلوقان لبعضنا» وأجابها سعيد: «هي صادقة في النظرة الظاهرية لعلاقتنا». اما سر علاقتنا فهي تجله. حليلة عواطفها عادية. أما عواطفنا فسامية» (ص ٥٢١) بل ان سعيداً في موقع آخر وجدناه يقول بل بصراحة: «الزواج صعب. صعب يا غالية، لكنه غير مستحيل» (ص ٥٢٢).

ها هنا نجد الحدث الروائي يأخذ مسرى آخر، بعد أن سمعت بصراحة هذه الجملة الروائية الأخيرة، ستنهار غالية، وستبكي كثيراً، وستحاول ان تنقطع وتنزل في بيت أمها، ريثما تستجمع قواها من جديد لتواجه الحقيقة المرة.

لماذا يخلق سعيد هذه المسافات بينه وبين غالية برفضه الزواج صراحة؟ ولقد كان سعيد في غمرة الرفض يتعذب ويتألم ويبيكي. كانت غالية هي صاحبة فلسفة المسافات بين الأشياء، في الوقت الذي كان يسعى فيه سعيد الى طمس هذه المسافات. أما الآن فان سعيداً هو صاحبها، بينما غالية تحاول طمسا يقول سعيد: «كيف يتزوج الانسان سعادته؟» (ص ٥٢٢).

لقد استطاع سعيد العودة بها فعلاً الى حياتها الطبيعية، بعد ان قدم لها جميع أنواع المساعده وأعانها على اقامة معرض لها في جناح خاص من منزله. وكان من بين المعروضات لوحة فنية رسمتها تحمل عنوان: تجديد الحياة. واللوحة الفنية تمثل في الواقع: «شمساً بارزة» محمولة بين كفي امرأة، عروفاً بارزة ودامية في وسط قرص الشمس. وتبدو بخفاء وسرية ملامح وجه سعيد» (ص ٥١٢).

هذه هي الشخصيات الرئيسية في رواية «عاطفة محبوسة»، وهي جميعها ينتهي بها المطاف الى الهزيمة والسقوط ثقافتاً وفكراً وسلوكاً. فغالية قادها اختيارها لوليد كزوج لها الى مستشفى الأمراض النفسية بعد خمس سنوات من حياة زوجية ماثلة ولويد ينتهي به المطاف الى الموت، بسبب حادث سير وهو في حالة سكر وسعيد- كما سنرى بعد قليل- سينقطع الى مصمته وعزلته في شرفة منزله الملل على الشاطئ، ليعيش حياته في الصمت والتعزق الفكري.

أما اذا أضفنا الى هذا كله، الشخصيات الهامشية، المتمثلة في زوجة الجنرال الانجليزي (جوليان) والخدم الآسيويين والخاديمات الآسيويات، وحليمة صديقة غالية، فاننا نقف حقاً على قمة المفارقات في القيم المتصارعة، وهي كلها قادت أصحابها الى الخيبة والهزيمة والسقوط. فما هي (جوليان) المرأة الأوروبية، تدخل في علاقات مكشوفة مع سعيد قبل زواجه، وبعد موت زوجته (ص ٢٢٨). وهؤلاء الآسيويات، لا شغل لهن الا ان يرمين بشباكهن على الرجال. ولم ينج منهن حتى ولید زوج غالية، فقد حاولت احداهن الزواج به سرا، طمعا في ماله. تقول إحدى الآسيويات وهي توصي صديقتها باستغلال وليد وابتزازه: «استغلّيه». انتهزي هذه الفرصة. كوني ثروة منه، اسحق له بما يريد، وخذي منه ما تريد» (ص ٤٠٢).

وهذه حليلة صديقة غالية، وهي غير متزوجة، لا تفارق السجارية فمها، وجدناها تكره الزواج بل وتخاف منه ومن عواقبه، بسبب ما عرفته من مشاكل عن أختها من زوج يضربها باستمرار ويركلكها لانفه الأسباب، وقد نصحتها بالطلاق منه، ولكن الزوجة المسكينه كانت تخاف أن يأخذ منها أولادها (ص ٣٧٧). تكلم هي القراءة الأفقية لرواية عاطفة محبوسة، وهي قائمة على هذا الصراع بين القيم المختلفة في مجتمع يعيش مرحلة انتقالية صعبة، وهذا الصراع لم يكن لهيماً في هذا الوسط الاجتماعي، وهو يأخذ اشكالا مختلفة حسب المواقف والحالات، والطموحات والاحلام، وقد انتهى هذا الصراع بأصحابه- كما أشرنا- الى الخيبة والسقوط والهزيمة.

الى جانب هذه القراءة الأفقية هناك قراءة أخرى عمودية ترمي الى اختراق الابق الاجتماعي، وتسمو بالحدث الروائي الى

جميعاً يقوم دورهن على الابتزاز والاستغلال، والعمل بمبدأ اللباية تبرير الوسيلة. انهن يدين كل شيء من أجل جمع المال وتكوين الثروة.

ثم ان الكاتب نجح الى حد كبير، في استغلال لغة الحلم، هذه اللغة التي تتوهم في النص الروائي حسب الحالات والمواقف. ان استغلال الحلم عامة في النص الروائي أعطى الرواية زخماً فنياً، زاد في توهج عملية البناء الروائي. لنقف - مثلاً - عند هذا النص الذي يصف ليلة زفاف غالية: «بشعر سعيد بقلبه وهو يدق على غير عادته. ترى ماذا يحدث الآن.. فجأة ظهرت غرفة النوم مملوءة بضباب. انقضت من ذلك الضباب حورية ترتدي ثوب زفاف أحمر قانيها. غالية! كيف أتيت الي هنا؟ لا أعرف؟ شعرت أن روحي في حاجة الى روحي.. هربت عواطفني من الحبس.. وفجأة رن الهاتف الجوال.. اقبلت الجسم المستعذب بتراح، أغضض عيني، ثم فتحتما.. كانت الغرفة غارقة في بروبة.»

فلغة الحلم تتلون بلون مشاعر النفس، والحوارية التي بدت في الحلم، في ثوب أحمر قان، تحمل أكثر من دلالة، ان الليلة لها علاقة بطوقس خاصة، ويزيدما اللون الأحمر القاني عبق معناها، أما غرفة النوم فهو يراها قد امتلأت بالضباب!

ان الكاتب يترك فراغات كثيرة للقارئ، عليه ان يملأها. ثم انه ليس من باب المصادفة ان يرن الهاتف القادم من المستشفى في هذه الليلة، لينقل اليه خبر موت والده ان الحلم ها هنا، يجمع بين كثير من المفارقات، بين بهجة ليلة الزفاف وحزن سعيد، ثم بين وبين موت والد سعيد! كل شيء قابل للتحقق في عالم الحلم، وانظر كذلك الى حلم ولید الذي يحمل اكثر من دلالة في النص الروائي (ص ٢٢٧). «ثقلت جفونه، وبسطه اختطفه النوم.. رأى نفسه راكضاً في صحراء ذات عاصفة ترابية اجتازها، انقضت العاصفة الترابية من سراب يتججر. رأى شبح انسان يتخلق في ذلك السراب. وقف مشدوهاً. اقتراب الشبح، مین غالية في ثوب فضفاض أبهى، ميزها كأنها معلقة في جوف السراب. اقتربت منه، مادت الأرض من تحت قدميه، رأى نفسه يفوص، رفع ذراعيه مستنجداً. كانت تحرق فيه بعينين زجاجيتين. ابتلعت الأرض حتى الرقبة صرخ. غالية! سمع صوته في جوفه يرتد، فجأة ابتلعت الأرض فجأة قفز من فوق السرير لاهثاً!.. ان لغة الحلم هنا، مشحونة بالرموز. بدا ذلك واضحاً في الثوب الفضفاض الأبيض والعينين الزجاجيتين، وفي صورة غالية المعلقة في جوف السراب. ان توظيف لغة الحلم في هذه الرواية، هو الذي أعطى الرواية توهجها العميق، وجعلها متفردة ومتميزة عن كثير من روايات الكاتب. كانت اللغة الروائية في صورها العامة، عبارة عن اشارات ورموز، تكشف عن أبعاد رؤيا الكاتب وظلالها الايحائية.

هالزواج يعني قتلها والقضاء على غالية التي أحبها. «أنت يا غالية كالروح لعواطفني.. كيف أقتل سمعتني.. العلاقات الآن بين الناس عنيفة، حتى لو غلغت باهتمامات. لا أريد أن أمثلك، بل أقتخر بك، وتكوني مفجرة لطاقتي.. وتحمليني الى آفاق الكلمة.. ان روحي التي أعيش بها ستفنى، اما روحي فستبقى خالدة في أشعاري» (ص ٥٢٢).

وفي هذا الجزء الأخير من الرواية، ينشط الحوار النفسي وتتأجج اللغة الروائية، وتتوهج المشاعر الانسانية. وينتقل القارئ من مفاجأة الى أخرى، خلال سير الحدث الروائي، ثم مفاجأة بعودة غالية الى السعيد في احدي الليالي، وهي تحمل اليه آخر هدية منها اليه، طالبة منه ألا يفتحها الا بعد مغادرتها اليه. كانت الهدية عبارة عن رسمه ملفوفة بعناية، أخذها بين يديه ثم همس بلا شعور: «رسمه زهور لم أر هذه الرسمة ضمن معروضات المعرض.. ما أجمل هذه الزهور.. ما هذه الزهرة الكبيرة؟ ان قلبها يحمل ملامح وجه غالية، ونظراتها فيها شوق خفي. يا لبي! ان هذه الزهرة تكاد تتكلم.. أوه يا غالية، تابين إلا ان تكوني معي دائماً!» (ص ٥٢٩).

انه التواصل عبر الابداع والفن إذن، وليس عبر الزواج الفعلي ان سعيداً لا يريد غالية امرأة من لحم ودم، وبأن زوجة عادية يملكها، وانما يريد لها رسمه زهور، تحضن تلك الزهرة الكبيرة، التي يحملها قلب غالية.. هكذا تتبادل المسافات في دنيا الواقع وتتقلص وتختفي في دنيا الابداع والفن

فسعود المعظم لم ينجح في نظري بموضوع هذه الرواية وانما يبعلم غنائها ولغتها الروائية النامية من البسيط الى المعقد. ان أهم ما تمتاز به شخصيات الرواية هو هذا البناء الفني الذي يحكمه منطق خفي، يجعل كل شخصية ينتهي بها المطاف الى الهزيمة والسقوط، نتيجة لما تحمله كل شخصية من عناصر سلبية، فوليد تتحكم فيه عناصر مرتبطة بتركيبته النفسية. انه فرع من شجرة منتمية الى وسط، اسباب المرض فيه أكثر من اسباب الصحة، وكذلك كان سعيد الذي يمتاز بأفق ثقافي واسع ويؤمن بالأفكار الجديدة، ولكنه هو أيضاً لم يستطع للتغلب من الموروث التقليدي السلبى الذي يشده الى الوراء. فهو بالرغم من ثقافته وسعة أفقه، وموقفه المتسامح مع المرأة، مازال يعتقد ان الزواج امتلاك شخص لشخص آخر: «لا اريد ان امثلك، بل اقتخر بك، وتكوني مفجرة لطاقتي». ثم اننا نجد فيه شيئاً من ولید، فهو لم يسلم من تلك العلاقات الانسانية الشائنة. فلقد دخل في علاقات نسانية مشبوهة أكثر من مرة (مع جوليان زوجة الجنرال الانجليزي مثلاً)

وحليلة صديقة غالية التي لم تكن السجارية تغارق فمها، كانت ترفض الزواج رفضاً نهائياً، أما النساء الأسبويات، فهن

الثقواني والكنس

ترجمة: مي عبد الكريم *

كان الرحالة الإيطالي (فيليب فابري) الذي زار مصر، في غروب القرن الخامس عشر، قد لاحظ وجود الباعة المتنقلين لأعداد القهوة، وهم يعرضونها على العامة، ومن المحتمل جداً أن القهوة كانت تقدم أول الأمر في الأسواق الكبيرة، فكان يكفي لإعدادها موقد صغير، وكما هو الحال في أيامنا هذه، فقد كانت تقدم محمولة على طبق إلى الزبائن الذين لم يكن بإمكانهم ترك حوانيتهم أو متاجرهم، ومع مرور الزمن أصبح الموقد يوضع في محرز لا يتغير، وكان يخصص مكان للشاربين الذين كانوا يجلسون على المصطبة أمام مدخل المحرز أو يجلسون على مقعد في الداخل، إن كان المكان يتسع لذلك.

وفي غضون القرن السادس عشر، كانت ثمة فئات عديدة من الأماكن العامة والمحددة، وقد احتفظت الفئة الأولى بالطابع البدائي جداً للموضع المخصص لأعداد المصرب، أو لمركز الأعمال، أما الفئة الثانية فقد تحولت إلى منازل لها طابع مثالي، وقد كتب (جين تيفون) في ملحق رحلته إلى بلاد المشرق:

«إن كل المقاهي في دمشق رائعة، ثمة عدد كبير من النافورات، تقع على مقربة من الأنهار والأسكن الخليلية والورد والأزهار، وثمة أماكن تبعت على الانتعاش، وهي جدا جميلة وجذابة».

كان المغامر البرتغالي (بيدرو تكسيرا) الذي قطن في بغداد في مستهل القرن السادس عشر يكثر الحديث عن المقاهي، ويقول: «كانت القهوة تباع سلفاً في أماكن عامة مخصصة لها، وكان المنزل يقع بالقرب من النهر ويشتمل على عدد كبير من النوافذ، وهناك رواقان يشكلان مكاناً جذاباً».

شاهد جون شاربان، خلال رحلته الطويلة، هذا النوع من الأماكن بعينها في القرن السابع عشر، خلال وجوده في بلاد فارس:

«ربما لم أكن أحدثك بعد عن المنازل التي كنا نذهب إليها لشرب القهوة في بلاد فارس، سوف أتحديث عن الكيفية التي بنيت طبقاً إليها، هنالك صالات فسحة وعالية بأشكال متنوعة، هي في العادة أجمل ما في المدينة من أماكن، لأنها أماكن لقاء وتسلية لقاطناتها، ويتوسط العديد منها أحواض مياه، لا سيما تلك التي تقع في المدن الكبيرة، وتحيط الصالات بكات لها ارتفاع ثلاثة أقدام، وعرض أربعة أقدام، وتختلف مساحتها طبقاً لاتساع المكان، ومبينة أو مصنوعة من الخشب مخصصة للجلوس على الطريقة الشرقية، تفصل هذه المقاهي منذ الفجر، ولا تنكظ بالرواد إلا في المساء، حيث يحضن القهوة المقدمة على نحو لائق وترى جد واحترام جهم».

يعلق (جان دو لاروك) أهمية كبيرة على تجارة القهوة بوصفها مائدة، على صفحات كتابه (رحلة إلى الجزيرة العربية السعيدة) الذي صدر في عام ١٧٩٦.

تجري في مدينة (تلفاجي) عمليات شراء القهوة من جميع أنحاء تركيا، حيث يؤمها التجار من مصر وتركيا لهذا الغرض، ثم يحصلون كميات كبيرة من هذه المادة على ظهور الجمال، يحمل كل جمل من هذه الجمال حملاً تبلغ قيمة كل واحدة منها ما يقرب من ٢٧٠ ليرة، وتضمي بها إلى الموانئ الصغيرة على البحر الأحمر، ومن هناك يتم شحنها على مراكب صغيرة تنقلها إلى مسافة ٦٠ فرساً في عمق الخليج، إلى ميناء آخر أكثر أهمية، أي إلى (جدة) أو إلى مكة، ومن هذا الميناء يعاد شحنها على سفن تركية تحملها إلى السويس، وهو آخر ميناء يقع في نهاية البحر الأحمر، حيث تشحن مرة أخرى على الجمال التي تشكل القوافل المختلفة إلى مصر وإلى باقي القاطم الامبراطورية التركية، أو عن طريق البحر المتوسط وتدل هذه الحكاية على ما بلغته تجارة القهوة من أهمية، وكذلك على تلاشي الريبة التي كانت تعيب بأمر تغلظها في المنطقة، فلم تصبح القهوة جزءاً من العادات فحسب، إنما تم الاحتفاء بها بوصفها هبة من العناية الإلهية.

يشيد الشاعر العربي (عبدالقادر) بالقهوة بهذه العبارات الحماسية: «أه أيتها القهوة، أنت تفرقين نعمة، أنت يا مشروب الأصفاة، تهيبين الصحة إلى الذين يجاهدون لاكتساب الحكمة، وحده رجل الخير الذي يشرب القهوة يعلم الحقيقة».

ويصف الكاتب التركي (البليغي) لهجة غنائية شبيهة بلهجة سابقه، وهو يشيد بالقهوة ويغني عليها: «كنا هناك نجتمع في دمشق وحلب وفي العاصمة القاهرة، نجتمع حلقة بفقرنا الفرح».

باطية القهوة، نفضات الرجوق: قبل الدخول إلى السراي وعلى ضفة البسفور».

لقد سحرت القهوة العلماء والقضاة وكان لها اتباع وشهداء، ولكنها ولحسن الحظ انتصرت، ومنذ تلك اللحظة السعيدة، طردت النبيذ من امبراطورية الاسلام التي كانت آنذاك ممتدة في كل الارياحاء.

* كاتبة من العراق.

المشروب الخيل، الذي لم يكن ينتمي إلى أي دستور صيدلاني معروف، وتطلب مرور عقود من السنين لكي يحل حسن الالتفات إليها محل عداة العطارين والأطباء لها، تطلب الأمر أن تأتي عظمة سفارة (أغا مصطفى ريك)، المبعوث الخاص للسلطان محمد الرابع لدى لويس الرابع عشر في عام ١٦٦٩، كي يحظى ما كان يدعى (لموكا ١٦٥٠) بالعطف من لدن البلاط، وبالتالي من لدن فرنسا بأكملها، كما أصبحت القهوة جائزة لدى معظم المعارك والامارات وروقيات الغرب.

ومنذ ذلك الزمان صارت متعة الكافيين طقوسا كاملة عند أعلى مستويات السلطة، وبطبيعة الحال في قصر (توكالي) حيث كان يقدم ذلك الذي يحكم (الباب العالي).

وتقدم ليلى هانم في دفتر ذكرياتها، وصفا دقيقا جدا للمراسم التي تصاحب تقديم القهوة: «ها هي الطريقة التي كانت تقدم بها القهوة للسلطان، فهي تصل معدة في إبريق قهوة مصنوع من ذهب خالص، ويغطاه موضوع على رمد حار، داخل أنية صغيرة مصنوعة من ذهب أيضا، ومعلقة بثلاث سلاسل مجتمعة في الأعلى لتمسك الخادما بها تسمى هذه الطريقة بالمستويل»، ثمة خادماتان أخريان تمسكان بطبق من ذهب عليه أكواب صغيرة لشرب القهوة مصنوعة من البورسلين الناعم من ساكس أو الصين، وزوارف زهر من ذهب مرصع ومطعم بالأحجار الكريمة، تمسك هاتان الفتاتان مع الطبق، بساطا من الحرير أو المخمل، ومحاط من جانبيهما بسيف من ذهب، يطوى البساط قليلا نحو إحدى زواياه، وتمسك الفتاتان - كل منهما- بطرف منه براحه اليد، وفي الوقت ذاته بالطبق المحاط بهذا البساط الذي طوي من الأمام، مكوّنا زاوية نحو الأسفل، وتأخذ المحظية الأولى النافذة من الطبق، لتضع بناية كوبا عليه ثم تمسك بواسطة قطعة من القماش الأبيض الفلاني موجودة عادة على الطبق، بعروة الإبريق وتصب القهوة، وتكون حينذاك قد أخذت برفق أطراف أصابعها، الطرف السفلي من العروة، في حين تسريح قدم الزوارف على طرف السبابة وتقوم بتثبيتها بالأبهام، ثم تحملها إلى السلطان بحركة رشيقة ماهرة للغاية.

على الرغم من هذا الفرق والتنميق، وعلى الرغم من هذا العرض الباذخ، وهذه الطقوس الملهمة، فإن التركي لا يختلف كثيرا إلى الأماكن العامة التي تباع فيها القهوة، لأنها لم تكن تحظى دوما بسعة جيدة، ويلمح (رالف هاتوكس) إلى أن تشبهها بالحاتن التي سيقها، والتي كانت مخصصة إلى غير المؤمنين، جعلت منها أماكن منبوذة، ذلك لأن الحانات سعة سيئة، ولا يمكن أن تكون إلا فاسقة، والسبب هو تعاطيها تجارة الخمر الممنوعة على المسلمين الصالحين، ولعل السبب يعود إلى أنها تعتبر ملاجئ للبغي والإباحية غير المحدودة، بيد أن هذا التفسير لم يكن كافيا، والصحيح هو ثمة إشاعة تنص على أن بعض المقاهي كانت هي أيضا أماكن للقبول، ففي مستهل القرن السابع عشر في بغداد، ثمة فتيان وسيمون يقومون على خدمة الزبائن، يرتدون الملابس الباذخة، وكان (جورج ساندرو) مصفوا بما صادفه من ممارسات شاذة في استنبول، حيث يستخدم عدد كبير من أصحاب المقاهي فتيانا وسيمين

بطبيعة الحال، لا تتمتع غالبية المقاهي على ضفاف المتوسط بهذه الأبهة، إلا فيما ندر، حيث بقيت محلات متواضعة تمت تهيئتها على نحو ريفي للغاية، كذلك التي يستحضرها لنا (الكسندر هب) في كتابه «دقائق الشرق».

«لا نذهب هناك ولا لحظيفة حمراء، بل هناك وعندك كل خطوة تقريبا جانوت منخفض ذو جدران مبيضة، وحصيرة على الأرض، وهناك موقد وكنبة دائرية مبرقشة محفورة بالركب المتصالية للقرصين، هذا هو كل ما هناك، لكننا نجد أحيانا ثمة قطعة مربعة من الكتان الأصفر تنطلق من العتبة، معلقة على شجرة، أو بين البهوت المتقابلة في الأرتة الضيقة لتشكل خيمة، ثم ترصف الكراسي على البلاط الأسود السميك أو على الأرصفة تحت الخيمة».

يؤكد لنا (اندريه ريمو) هذا الوصف في معرض مشاهداته للقاهرة «إن معظم المقاهي هي مبان متواضعة جدا، تقتصر محتوياتها على بعض الحصران والبسط الموضوعة على دكة من الألواح الخشبية، وهناك من الطبيعي أفراح من البورسلين أو الخزف، وكل الأدوات اللازمة لصنع القهوة».

إن لمقاهي الإمبراطورية العثمانية الممتدة من ضفاف البسفور حتى قرطاجنة القديمة، ملامح مشتركة عديدة، فعندما نقرأ نصا كالنص الذي كتبته (تاميزيه) حول مقاهي جدة، فإن المشاهد التي يصفها يمكن التعرف عليها على اعتاد أمهال وأمهال من أراضي الإمبراطورية، مع بضعة فروق طفيفة.

«نلاحظ على امتداد البازار عددا كبيرا من المقاهي التي يتجمع فيها أناس البلد الغريب، هذه الأماكن العامة مشيدة تحت عتابر كبيرة لها شكل حشية، وفي الفاق منها، وعلى موقد كبير من الطين ثمة نار تشتعل بلا توقف، يوقدها فحم الشب الذي يستخدم في إعداد القهوة واضرام السيجار أو النارجيلة بأنابيبها الموضوعة بانتظام بالقرب من الموقد. ثمة نخوت مصنوعة بابتذال من أغصان الأشجار ومجهزة بالحلفاء، وموزعة بالداخل أثناء النهار، أما في المساء فتنتقل إلى الخارج، وعندئذ يأتى المحاطلون للجلوس عليها، وتقدم القهوة دون سكر وهي معطرة بالفقرم والقرنفل والزنجبيل».

برز مع مرور الزمن، وبفضل التقاليد، ما يسمى بالقهوة الشرقية. وقد وسعت بطابعها الثقافة الإسلامية بأشكالها الأكثر تنوعا، إن هذه الوثيقة التي تعود إلى القرن التاسع عشر تتوضع تقريبا خارج الزمان، واللوحه التي ترسمها لنا، كأن بإمكان كل من (شاردان) و(بيير لوتي) أن يتألفوا ملها، هذا إذا ما تجردنا من بعض التفاصيل الدقيقة التي لا تغير شيئا من الأثر العام.

ثروة حول فتجان القهوة

أصبح اعتماد مشروب القهوة عاما مع مستهل القرن السابع عشر في بلاد المشرق، فلم تبق طبقة اجتماعية إلا واقتنعت ولا مدينة إلا وعرفتة في ذلك العصر أيضا، بدأت القهوة تتأصل جديا في مدن أوروبا، رغم المقارمات الشرسة للأكاديميات الطبية التي قدّمت اعتراضاتها على هذا

كطعم لاصطياد الزبائن، ومع ذلك لا يبدو أن هذه السلوكيات المنحلة كانت هي القاعدة، وعندما كتب (جيان فرانسيسكو موروزيني) من مدينة البندقية، ذكريات رحلته في عام ١٥٨٩، لم يكن يحمل فكرة جيدة عن المقاهي التي زارها، ولا حتى عن الرجال الذين يرتادونها «كل هؤلاء الناس هم منطون بدرجة ما، ولهم سلوكيات دينية، فهم لا يملكون إلا القليل جدا من الصنعة، انهم يمضون الجزء الأكبر من وقتهم غارقين في عطلاتهم، فتراهم جالسين بشكل أبدي لكي يسلاو أنفسهم، لقد اعتادوا على احتساء سائل أسود ساخن الى أقصى ما يتحملونه مستخلص من حبة تدعى (Came) علنا، في الشوارع والمحال العامة» ويلاحظ (دوفور) في كتابه «مقالات جديدة» الصادر في القرن الثامن عشر.

«ليس لمة أمر رفيع يمكن أن يحدث في أماكن لها مثل هذا النوع اللعين من الرواد» (مراد أجا هوسون) الاحساس نفسه تماما، في كتابه «لوحة شاملة عن الامبراطورية العثمانية»، على الرغم من انه ذكر في كتابه هذا: «ان هذه المقاهي كانت عامرة قبل قرنين مضيا، بالبيكات والضباط النبلاء والقضاة ورجال آخرين من رجال القانون».

في الواقع، لم يكن (كاتب جاني) أكثر استحياسا من سابقه للمقاهي، لقد كان ينظر الى رواد المقاهي على انهم أناس يهدون كل البعد عن التثذيب ويضيف.

«ان الأفراد الذين يرتادونها من الأمير حتى المتسول، يتسلون بعلن بعضهم البعض».

من المؤكد ان المقاهي هي بوفتات يجلس روادها جنبها في جنب، في حين انهم أشخاص من فئات اجتماعية مختلفة، لا يحتلونها في العادة بعضهم ويخضعون الى قواعد التراتبية الصارمة. ويعلن (تيفون) ان «كل الناس على اختلاف أنواعهم يأتيون الى هذه الأماكن، على اختلاف أديانهم وموقعهم الاجتماعي، الكل يأتي للترفيه عن نفسه، وكثير منهم يأتي للفرقة فحسب».

ان ما يجري في اسطنبول يجري كذلك في بغداد، وهذا ما يعرضه لنا أيضا (بيدرو تكسيرا) بشكل واضح:

«هناك يمكن لكل شخص أن يأتي لشرب القهوة متى يشاء، سواء أكان ذا شأن عظيم، أم ذا شأن متواضع».

تبرهن لنا حكاية ذات عبرة، رواها لنا المؤرخ المصري (اشاكل) في عام ١٦٢٢، على ان المقاهي لم تكن على الدوام تتمتع بسعة سيطرة، وهي حكاية تستعصر لنا شخصية (احمد باشا) حاكم مصر، عند نهاية القرن السادس عشر، والكيفية التي استطاع من خلالها ان يزيده من هيئته في أوساط رجال الدين والشعب، عندما شيد من بين أشياء كثيرة، المقاهي في بولاق وفي حي رشيد، بيد ان مثل هذا النوع من اعمال الاصلاح لم يكن سوى استثناء غريب بشكل عام، وان ما يجري في المقاهي من أنشطة متنوعة لم يكن يرفع من شأنها، «لقد كان اللعب أمرا شائعا بها، فهناك الشطرنج والنرد والمغلة، وهي لعبة قديمة تسمى كذلك ب«كوكونوروز»، كل هذه الألعاب كانت قد شهدت انقبالا كبيرا، في حين ان لعب الورق والراز

كانا غير معروفين»

ان الأمر الذي لم يساعد على تحسين سمعة المقاهي، هو ما يحصل فيها أحيانا، ذلك لانها كانت ملاذا للممنوعين على المفردات، وحدثنا (ريعود) عن شراب مكون من العسل والمشيت، يتعاطاه بعض الممنوعين في بعض الأماكن في القاهرة، فألفه أولئك الذين يميون الكيف بدورهم، ليجلسوا في المقاهي، ويحكيوا متلذذين الى ما لا نهاية خطوط أحلامهم السعيدة.

من حسن الحظ ان رواد المقاهي العابدين يكتفون بالتهمة السوداء، ويتلخث الذين يخونون بالاستعانة بسيجار طويل او بنرجيلة ضخمة، وتكمن لذتهم الأكثر شيوعا في المحادثة، ان التفرقة هي الخطيئة الكبرى التي يتعلمونها في المقاهي، ولكن لم يكن من شأن هذا الامر ان يمنع الثقة بالمقاهي، يقول (الجزيري) شاكيا: «ان الممارسة الرسمية للمتنصفة قد استبدلت بمزج مريبة، وبمشاركة متواصلة للقصص الهزلية، تمر السوات و«دوفور» تها «بهؤلاء الرجال المتجمعين للمكتفين بأحداث غامضة حول أمور غير محددة، أو قصص مازحة مجنونة» ويذكر (وليام بيدولف) وهو رجل دين من عصر الملكة (اليزابيث) عن أسفه لانه «لم يسمح سوى الأحداث العابثة الخاصة بالمشارب، وذلك في مقاهي حلب» أما (دو هسون) فقد اضطرت أحواله لرؤية «بهؤلاء الضباط العاطلين عن العمل وهم يقضون في المقاهي ساعات وساعات، ويخونون ويلعبون الداما والشطرنج، ويتناشون في الأمور اليومية»، وأخيرا، هناك من الكتابات من فصح سلوكيات رواد المقاهي «الذين يكبلون القول المشين والممسيء للسمعة، ويلقون بالثقل على النساء الفضائل، ان ما يروونه هو في الغالب اختلاقات مخيفة، تظل من نرة من الحقيقة»

ولا يغيب الدين هو الآخر عن المقاهي، فقد لاحظ (كارستن نيجور) الملاهي ورجال الدين المعوزين يروحون عن رواد المقاهي بمواعظ وحكايات للتقوى، وكان قد صادف في يوم من الأيام، في حلب، رجلا ثريا يخطب يجمع من المعقى حول اشتداد إيمانه، وفي واقع الأمر أن هؤلاء المهتدين والوعاظ المتقين، لا ينظر اليهم الا بوصفهم محرضين، ينهني الضار منهم، مثلما ينظر الى المتأمرين والمتمردين الذين يمتحنون هناك، ويطلقون اللطمة، ويعزو (دو هسون) على سبيل المثال، الاغلاق الحازم للمقاهي في اسطنبول الى دواع سياسية، ففي عهد السلطان المعقوف (مراد الرابع) صار من المؤكد ان المقاهي أصبحت «أماكن للقاء الأفراد والجنود المعصاة ولم يترك أحد سمة المقاهي هذه على الإطلاق، على مر الزمن، حتى ان حكومة (محمد علي) ارسلت في منتصف القرن التاسع عشر جواسيس في المقاهي، لشدة قلقها مما كان يدور من أحداث متأمرة في مقاهي القاهرة».

هكذا أصبح حال المقاهي فيما بعد في باريس وروما ولندن والبندقية، لقد كانت مقاهي الشرق تمثل مراكز تسود فيها حرية التعبير، وكان يمكن للحرية فيها ان تصبح إباحية رخيصة، أو تلحق الى المطلق، أو الى الحق.

التقويج في رواد المقاهي

على الرغم من ان المقاهي أصبحت تنتمي الى قواعد الضيافة لدى الكثير

المقلوبة عن بلاط السلاطين البازخ، أو بالأحرى كانت انعكاساً محرفاً للثقافة الرفيعة المقيمة هي الأخرى في السراي، ومع أن الفنانين الذين كانوا يقدمون عروضهم في مناسبات العيد لم يتركوا أسماهم لينكرها القاري، بيد أنهم نقلوا علامات حية عن ثقافة لم تنفك تختفي من جبل إلى آخر.

ويكفي في هذا الصدد أن نعلم أن الأحداث التي كانت تجري في عدد كبير من المقاهي هي صدق بعيد لما كان يجري في القصور، وعلى أية حال كان المقهى علامة على الضيافة دائماً وهذا ما يلاحظه (ادموند أوبر) عندما زار تركيا في مستهل عام ١٨٨٠.

وانتهى بنا الأمر إلى الشعور بالتعب، وقد لاحظ (أحمد باشا) ذلك وجلسنا في (كشك عبدالمجيد) الذي لم يكن جميلاً بعد ذاته، بيد أنه كان يتمتع بمنظر على البحر لا يضاهي. فقدّموا لنا القهوة اللذيذة الطعم، مسبوقة بملقة من شراب ماء الزهر، مع كأس من ماء الحياة، وسيجارة (جيلي) التي كانت تعرض دون شك عن الشوق الذي يقدم في مراسم الضيافة. انتشر هذا النوع من الطقوس في كل الحياة المدنية، وفي الدوائر العامة كما في الدوائر الخاصة. إن هذه الحركات المصاحبة لاحتفالية السلام هذه، بلغت خلسة إلى الحياة الخاصة في المنازل، وهذا في الواقع ما تصح عنه هذه الفقرة المعبرة من رواية (بين للقصرين) حيث يدعونا نجيب محفوظ للدخول في الحياة اليومية لمنزل تاجر ثري في القاهرة، في مستهل القرن العشرين:

«اجتمعت الأسرة - ما عدا الأب - قبل المغرب فيما يعرف بينها بمجلس القهوة. وكانت الصلاة بالنور الأول، مكانه المختار حيث تحيط بها حجرات نوم الأهل والاستقبال ورابعة صغيرة أعدت للدرس، وقد فرشت الصلاة بالحصر الملونة، وقامت في أركانها الكنبات ذات المساند والوسائد، وتدلّى من سقفها فانوس كبير يشعل مصباح غازي مثل حجمه، وكانت ألام تجلس على كنبية بسيطة، وبين يديها مدققة كبيرة دفنت كنجة القهوة حتى النصف في جمرتها، التي يطوها الرمال، وإلى يمينها خزان وضعت عليه صينية صفراء وضعت عليها الفناجين، يجلس الإناء حيالها سواء من يؤنّ له باحتساء القهوة معها كياسين ونهيم، ومن لا يؤنّ له بحكم التقاليد والأداب فيقنع بالسمك كاشققيتين وكمال. تلك ساعة محببة إلى النفوس يستأنسون فيها إلى رابطتهم العائلية ويعتصمون بلذة السمير وينضويون جميعاً تحت جناح الأمومة في حب صادق ومودة شاملة، ويدت في جلّساتهم راحة الفراغ وتحرره، فكانوا بين مترقع ومضطجع ينشأ جملت خديعة وعائشة تستحقان الشارين على الفراغ من شربهم لفقراً لهم الطالع في فناجينهم، راح ياسين يتحدث حيناً وحيناً يقرأ في قصة البثنين في مجموعة مسامرات الشعب حيناً آخر كان من عادة الشباب أن يهب بعض فراغه لمطالعة القصص والأشعار».

من الواضح أن ساعة شرب القهوة نسبة إلى الروائي المصري العظيم هي الساعة التي يلتم فيها شغل العائلة، وتستعيد فيها وحدتها، فتتغل على الأحداث العادية وغير العادية، وتنجم في الاستعلاء على ما هو يومي لتعطي مظاهر الطقوس.

من الشعوب الخاضعة لتعاليم القرآن، إلا أنها لم تحظ حقيقة بمكانتها النبيلة

أنا ما تصفحنا كتاب «وصف القاهرة» الذي كتبه الرحالة التركي (تيزن) والذي كان يقبع في مصر، عند غروب القرن السابع عشر، نشرنا إن الاستخفاف العميق يسيطر على عباراته، لقد كان مقتوناً بكثرة المبانى، وبكثافتها لتجمع المقاهي عند كل خطوة، وكذلك لا أماكن الفناء المثالية «يستيقظ العباد مبكرين، فيذهب الانتقاء منهم لأحتساء كوب قهوة، فيضيفوا حياة إلى حياتهم، فهم يشعرون على نحو ما بإثارتها الخفيفة لهم، فهي تعينهم على واجباتهم الدينية وعباداتهم وسرعان ما يتحول هذا اللذائ على ورعهم، والذي تحسه هذه العادة السوداء المثيرة، إلى استياء من واقعهم الاجتماعي الحزين

«بيد أننا لو تأملنا الشعب الجاهل الذي يجتمع في المقاهي، لتساءلنا إن كان يستحق منا اللذائ أم لا. باختصار إن المقاهي في مصر مليئة، في الغالب، بأناس منحلين، ملتهمين للأفيون، وإن عددا من هذه المقاهي مشغول بالمصاريعين القدماء وبالبضايك كبري السن، عندما يصلون مكرمين، في الصباح إلى المسقى، تكون البسط والحصران مفروشة، فيبغون مهيأ حتى المساء، وإن بعضاً من الزبائن هم من الحشاشين من طبقة العبيد. إنهم لملمة من الطفيليين. الذين يشتمل عملهم على ترويض المقهى، وشرب القهوة بالذين، والتحدث عن الزهد في المأكّل عندما يدور الكلام عن هذا الموضوع»

سيكون من الخطر مع ذلك أن نطلق الأحكام اعتماداً على روايات الرحالة، التي لها مضمون تثقيفي مبالغ به، والتي توحى بأن ارتداد المقاهي كان يعد عملاً مذموماً، وإن الذين يكرسون لها الساعات الساكنة هم بالضروة أناس عاطلون وطفيليون، وإن وحدها الطبقات الفقيرة من المجتمع لتجاً إليها

في عام ١٨٧٠، زار (الفونس دوديه الجزائر)، ونقل بدقة في (حكايات الاثنين) معنى هذه الأماكن التي ترمز إلى أحد فنون الحياة وإلى عقلية حصارية بعينها

«إن ما نطلق عليه بـ(المقهى العربي) يشبه إلى حد كبير صالات استقبال أصحاب القصور العربية، الذي يشكل بيتاً داخل البيت، وهو مخصص للزوار العابرين، حيث يجد فيه المسلمون المأوى المهيئون للوشوش اللغاية وسيلة لممارسة فضائل الضيافة، مع محافظتهم على الحممية العائلية التي يطليها القانون

كان مقهى (الأغا سليمان) مفتوحاً وهادئاً، وكذلك كانت أسبيلاته، هناك الحدران العالية المدهونة بالكلس، والأسلحة التذكارية ورش النعام والأريكة العريضة التي تحيط بالصالة، كل هذا كان يرشح بفعل المطر الذي تدفعه الزواجر عبر الباب. مع ذلك فقد كان هناك أناس في الطهي. قام الفهوجي وأشعل موقده ووضع عليه إبريقين مجهرين .»

من الواضح أن أمسيات عيد الفطر في مدن المغرب وفلسطين وسوريا والجزيرة العربية وتركيا العظمى إبان انحطاطها، كانت أمسيات من السمير واللذة والتسليّة والأحلام، فقد قامت المقاهي مقام الصورة

اما (جبرار دو نورفال) فقد حصل أثناء رحلته الى مصر على فرصة لتدقيق المتع التي تمنحها المقاهي في القاهرة، فعمد إلى رسم نفسه، لينقل لنا المناع السائد هناك.

«بعد أن تناولت غذائي في الفندق، ذهبت للجلوس في احد اجمل مقاهي (الموسكي)، فرأيت فيها ولمرة الاولى الراقصات وهن يرقصن امام الجمهور، كان بودي ان اقبل المشهد قليلا، ولكن في الحقيقة كان الديكور لا يشتمل على زخرف وريقات النفل Trées الثلاث (زخرف على شكل وريقات ثلاث للنفل) ولا على الاعمدة، ولا على الجدران المكسوة بالخزف، ولا على بيوض النعام المعلقة، فلا يمكن ان نلتقي هذا النوع من المقاهي الشرقية في باريس، وبدلا من هذا عليك ان تدخل حائوتا مربعا متواضعا مكسوا بالكلس، وكل ما فيه من زخرف هو صورة مرسومة ومكررة عدة مرات لرقاص ساعة موضوع على المرحج بين شجرتي سرو، ويختلف ما تبقى من الزينة من مرابا طلعت على نحو متساو، والتي يفترض منها ان تعكس البريق الصادر من جذع سلة محمل بزجاجات زيت تسبغ فيها المصابيح الصغيرة، وتنتشر الأرائك المصنوعة من الخشب الصلب حولي الخرفة وهي مصفوفة بألغافص من الجريد تستخدم كمنافذ لأقدام المدخنين، الذين توزع عليهم من حين إلى آخر أكواب صغيرة أنيقة يطلق عليها (الفنانجين).

في هذا المكان يأخذ كل من الفلاح في صديريته الزرقاء، والقبطي بعمامته السوداء، والبيدي بمعطفه المخطط، مكانا له على امتداد الحائط وهم ينظرون دون دهشة أو استياء الى الافرنجي الجالس الى جوارهم. أما الفهوجي فهو يعلم جيدا ان عليه ان يضيف السكر الى قهوة هذا الاخير مما جعل الحضور يتسم لهذا المشروب الغريب.

ويحتل الموقع أحد أركان الحانوت، ويعد أثمن ما فيه من حاجيات، ان يطوه خزان مطعم بالخزف المقنوش، ومقصوص على شكل اكليد او محار، يشبه الى حد ما الموائد الألمانية، وتغطي جمره دائما العديد من أبابريك القهوة للنحاسية الحمراء الصغيرة، وذلك لانه ينبغي عليه ان يجعل الابريق يثقي لكل فنان من هذه الفنانين التي لها حجم كأس البهضة»

موسيقى لا موسيقى ١

تعد المقاهي مراكز تسلية لسكان المدينة أيضا، بروي (جون تفتون): «إن في المقاهي عادة، عددا من عازفي الكمان والمزمار، وموسيقيين آخرين يستأجرهم صاحب المقهى، لكي يعزفوا ويغفوا خلال جزء طويل من النهار على أمل اجتذاب الزبائن إليه».

ان هذا المثل الموسيقي في المقاهي الإسلامية، لهو أمر منتشر بشكل غالب في بلاد الاسلام، ولا يرى (شانونريان) في مؤلفه (الطريق من باريس الى اورشليم) انه قد ارتاد المقاهي في اسطنبول، بيد انه مع ذلك حرص حرصا شديدا على وصف ما أثار انتباهه فيها:

«تخرج الاصوات الحزينة للمنادولين من قاع احد المقاهي، فنلاحظ أحيانا أطفالا سفلة وهم يذنون رقصات شائنة امام اصناف من القردة الجالسين، على هيئة حلقة على موائد صغيرة.

اذن يجري الرقص في العديد من المقاهي أيضا، وإن هذه الجوقات الموسيقية الشعبية، وهذا الرقص الاتباعي المقتل الى حد ما، لا يسهم في منح هذه المقاهي شهادة في حسن الأخلاق، بل على العكس، إذ ترتبط الموسيقى والغناء والرقص بحياة الفجور، مما يعزز هذه الاحكام غير المجاملة هو هذا الوصف الشاركو (لتيوبوفيل جوتييه) لحد مولخير البشارة في اسطنبول، وما فيه من تعبير مؤثر.

«لاحظت صبيا قبيحا، أكثر اناقة من الآخرين رغم ثلثة ملابسه التي تشبه ملابس الآخرين، وكانت اذرع الراقصين عارية حتى الكتف، تكشف لنا على خلفية من الديكور الغربي عن سترة طويلة زرقاء وطريوش احمر، وهم يسكنون بأجديهم أنية من الربيانج وعلى جانبهم الأسر راقصة صغيرة في تنورة قصيرة عليها مشد من اللؤلؤ، ويبدو انها تتوقف في وثبة راقصة لتقبل تحية المعجب المزهرة».

ويدين (بيير لوتي) في روايته الاولى (الزيارة Anvère) مشهدا غريبا، ان لم نقل غير واقعي بالمرّة، حينما يصور بطله وقد عاد الى الظهور في مقهى سليمان.

«في تلك الاثناء رتب لي احمد حلقة وداع، فأمر باحضار جوقة مؤلفة من عازني المزمارين والفقرية ذات الاصوات الحادة، ومن عازني الأرغن والطبلة، قبلت بهذه التحضيرات بعد ان منحنى وعدا فاطما بالأ يكرس شهنا، وألا أرى الدم وهو يسيل، سوف نلهم هذا النساء وهذا ما كنت أریده أنثوني بالثانجيلة، ويكوب من القوة التركية التي تكلف صبي صغير بإعادة صيها الى كل ربع ساعة، أخذ احمد بيد الحاضرين وشكل معهم حلقة، وبعامد الى الرقص.

بدأت حلقة طويلة من الوجوه الغريبة تتحرك امامي تحت وميض المصابيح المرتجفة، أما صوت الموسيقى الأصم فقد جعل العوارض الخشبية للكوك ترتعش، واهتزت الأدوات النحاسية المعلقة على الجدران السود وصدرت عنها ارتجافات معدنية، وهذا ما كنا نبحث عنه، فانبعثت من المزمارين ألحان حادة، فما كان من الفرع الهانج حتى تدجر بنجنون، وفي غصون ساعة، كان الكل منتشيا بحركته وصغبه، وكان الحفل في أوجه

لم أتدب نفس في هذا الصغب، الا عبر غيمة وامتلا رأسي بفلكر غريبة وغير متماكة، كانت العجايب المنكهة اللاهثة تمر وتمر في الظلمة، وكان الرقص يدور وأحمد في كل دورة يكرس زجاجا ببقا يده، فسقط زجاج المعنى يكتمله الواحد تلو الآخر، وتناثر تحت أقدام الراقصين فططت بدا أحمد، التي أدمتها الجروح العميقة أرض المقهى.

وعلى الكس من (لوتي)، شعر الرسام (هوراس فيرنه) عند عبوره لمنطقة المتوسط واقتربه من مصر والبراحة وهي تفرده، عندما نظر على دكة (Doss) مضيفة، حين يضرع المرء فيها بالأحاسيس الأكثر لذة وانتشاء».

«كانت الشوارع خالية، والعشريات السود مقصودة تصنعها الانوار البرقالية المنبثة من الغرف، انها الساعة الأكثر مواءمة لتناول الكيف فوق الأرائك.

لقد كان (جان بوتوكل) مفتونا هؤلاء الحكواتيين الذين لا مثيل لهم، وقد نقل (جيرار نورفال) بعد ذلك بقوله: الاحاسيس ذاتها التي شعر بها امام مرتلي الحكايات، والذين كانوا يفتنون المشاهدين المتلهفين لسماع الاساطير وباطالها:

«سوف لن نغطي سوى فكرة واحدة عن متع سكان القسطنطينية اثناء شهر رمضان، وعن جذابة هذه المتع في الليل، ان نحن سكتنا عن الحكايات العجيبة التي كان ينظرها ويخطب بها الرواة المحترفون الموجودون في المقاهي الرئيسية في اسطنبول، ومن المفيد القول ان القهوة التي تزدادها تقع في الاحياء العمالية في اسطنبول، بالجوار من البازارات، وهذا ما جعل من الحضور- نسبة لنا نحن رجال المجتمع الراقي- جمهورا مبتذلا. ومع ذلك فقد تميز من بينهم بعض الرجال الذين كانوا يرتدون البذلات الانيقة، الذين كانوا يجلسون هنا وهناك، على المقاعد والمصطبات. كان الحكواتي الذي ينبغي علينا ان نصفي له زائغ الصيت، وقصلا عن رواد العقبي، كان ثمة حشد من المستمعين البسطاء في الخارج، يتزاحمون على الدخول، امرونا بالسكوت، فجاء شاب بوجه شاحب ويملام مليئة بالذكاء، له عينان تلمعان وشعر طويل نيسر، على مثال شعر الاولياء، من تحت قبة لا تشبه الطربوش، وجلس على كرسي منخفض موضوع في فضاء من اربعة او خمسة اقدام ويحتل الوسط من المقاعد، فخلوا له القهوة، وأصغى الجميع له بوضوح، ذلك لانه كل جزء من الحكاية كان ينبغي ان يدوم نصف ساعة على وفق التقاليد، لم يكن هؤلاء الرواة هم من المحترفين من الشعراء بل كانوا ان صرح القول رواة ملاحم قديمة، لأنهم يرتبون ويصورون موضوعا سبق التطرق اليه بوسائلهم المختلفة، او بالاعتماد على الخرافات القديمة، ولذا فقد شهنا (مغامرات عنترة) و(الوزيد) و(المجنون) وقد تم تحديدها - الآن- بثني الإضافات او التغييرات».

ان هذا الراوي وعلى غرار مؤلف (المخطوطة التي عشر عليها في ساراجوس) كان يسرد واحدة من القصص الخرافية القديمة المنقولة له كانت تتخلل حكايات الرواة الطويلة، من وقت لآخر، عروض للأراجوز، وقد شهد (كارستن بيور) عندما كان في القاهرة واحدا من هذه العروض، وقد حرص على كشف تفاصيلها الدقيقة.

«يقدم العرض من فوق منصة ضيقة جدا، تشتمل على نوع من الصناديق التي بإمكان شخص واحد ان ينفذها بسهولة، ويقف محرك الدمى داخله، فيقبل خصومه من خلال واحدة من جارات الصندوق، ويجعلها تزدري الحركات اللازمة بالاستعانة بالخيوط، ويعطي الى صوته الضوضاء التي تتناسب مع حجم الشغوص بغضل أداة يضعها في فمه، وكان يمكن لهذا الامر ان يكون جذابا، لو لم تكن المسرحيات التي تستعديها اذواق المشاهدين مغفرة للغاية، متبدأ للأجزاء بتبادل عبارات المدح، وبعد ذلك تقوم تدريجيا بالتخاصم ثم تنتهي أخيرا بتبادل الضرب».

ولم يشهد (نيبور) عروض الدمى المتحركة حسب، انما رأى عروضاً هزلية يستخدم فيها المصباح السحري والتي كان الغرض منها بثالم السخرية من تصرفات الأوروبيين، وقد أسف كثيرا على هذا الأمر.

ها هو المقهى، حيث بإمكاننا ان نغني ونرقص، فلندخلها. انها صالة فسحة مستطيلة، وهي نوع من المنضرة Mandara (وهو ما تسمى به صالة الاستقبال المخصصة للرجال في الشقق المصرية) ويسمى جزء من الصحن الذي يمتد من الباب حتى المدخل الذي يقابلها بـ(الدوركا) Douka، وهو مبلط بالموزاييك، ويكون في بعض البيوت مجهزا بناقورة في الوسط- وهو ما يخلو منه المكان الذي نحن فيه الآن- حيث تنتشر حوله العنصت والأرائك، وعليها عدد من المدخنين الذين يجلسون تارة متصاليين السيقان وتارة بصادق متفنية، ولكنها تتقدم عاموديا الى الامام لكي تستخدم كمسدن وموجه لليد التي تمسك بالشوق، او الزجاجية. ويجلس آخرون على مقاعد من القصب، يرتشفون القهوة بصوت عال، بأكواب صغيرة من الخزف، يضعونها في اوان مطعمة بخيوط من القصة، او النحاس او الفعيق جميلة الصنع، وكان البعض الآخر مستغرقا في احشاء المشروبات العذبة والمنعشة وتناول المهرجات التي يولع بها الشرقيون ولما خاصا، بينما كان صبي المقهى منتفلا على الدوام باشعال واضرام غلايين المدخنين، او يحرق بخور العطور مثل العنبر المرادى والاطياب الخاصة، ويتأدية كل ما يطلبه الزبائن من خدمات.

حكايات الملوك

ليست الموسيقى هي الامر الوحيد الذي بإمكانه ان يسحر المسلمين الصالحين، اذ ما ارادوا ان يفسوا عقم الواقع بل تعد الحكايات التي ينشئها او يرتلها الرواة تسلية قيمة بالنسبة لهم، فهذا الكاتب او ذاك، الذي تجول في الشوارع المهجورة لبيزنطة القديمة ونظر الى انتصاب المنارات فوق القصب السبع على رماح غائرة في السماء الداكنة، فلابد وان سنح الوقت له بالتمتع داخل المقاهي بالمشاهد التي لم يكن مهيأ لها

لقد اهتمت جميع الكتاب تقريبا برواة الملاحم القديمة الذين ما ان يهبط الليل حتى يسحروا الرجال على اختلاف اوضاعهم بالحكايات العجيبة التي تنسبهم ضميرهم وخيالاتهم.

ترداد حطوة هؤلاء الرواة خاصة خلال شهر رمضان، حيث يتدفق الناس الى المقاهي لسماع قصصهم وحكاياتهم، فهم يجلسون على المصطبة اذا ما توافرت، ويجلس المستمعون على المقاعد والمصطبات الأخرى الموجودة في الحوانيت المجاورة، وهؤلاء الرواة هم الطلبة الذين يأتون لكسب بعض المال، او انهم رجال الدين المعوزون، وقد اصبح البعض منهم شخصيات محترمة بشكل حقيقي، ويؤكد (فيلد جالبي) بأنهم يتشكلون في نقابات، وانهم يشاركون في مواكبهم التظاهرية

اما الشاب (جان بوتوكل) الذي عبر اليونان وتركيا وبصر فقد بعث في عام ١٧٨٤ من اسطنبول رسالة الى امه يقول فيها

«بقي لي ان احدثك عن المقاهي، لكي اطالعك على تسلية الشعب التركي، ار معظم هذه المقاهي مشيدة على هيئة أكشاك يدخلها الهواء من جميع الحوانيت، وتتمتع بطائرة مثيرة للاعجاب، وهي ملتقى العاطلين على اختلاف أحوالهم. ثمة راو محترف في المقهى، يروي أحدث المغامرات، ويحملك بكل ما اوتي من قوة من مصنات بديعية في راحة».

سيمفونية حب بين رجل وحصانه

ترجمة واعداد : كلثوم أمين *

اصبحت الموسيقى جزءاً أساسياً في عمل الفرسان والخيول ابتداء من استعراض (أوبرا) حيث يعلو صوت الغناء القادم من أقصى البقاع، من الجنوب والشمال، من منطقة الاطلس او القوقاز، سبع نساء من الدير وثمانية رجال من جورجيا، يتردد صدى شكواهم وتتعدد الاصوات والنفثات، بينما يبدو خيالة القوقاز والبدو على جيادهم، مروضو الخيول، الاكرويات، تظهر امرأة تغني، ملوحة برأس حصان، ويقوم هنا (بارتاباس) وحصانه (زينغارو) بدور الرجل الرفيع الشأن المتبحر، ويتحول بعدها الى فارس يؤدى رقصة على صوت الكمان. هذا الانعطاف في البحث المسرحي لدى (بارتاباس) اشارة الى تحوله من زمن الملهى الهزلي الى النقاء الكوروغرافي، تنفتح فيه أغنيات العالم، حضارات وثقافات من جميع الافاق تجتمع لخلق عالم آخر. لهذا عندما فكر (بارتاباس) في تقديم استعراضه (وهم) سنة ١٩٩٤، سافر الى الهند لاختيار موسيقي ومغني فن (لانفاس) و(مانانغانيراس) - المغنون الجوالون للشعر الملحمي في راجاستان - غير بعيد عن صحراء (ثار) الموطن الاصلي للفجر. وقد نال (جائزة موليير) لأفضل استعراض موسيقي. ثم يأتي (الخصوف) مغايراً لما سبقه فالوقت هنا معلق، وتنويعات حول اللونين الاسود والابيض، الظل والضوء، غناء مرتفع حاد للمغنية الكورية (سنغ سوك - شانت) والرقص البطيء لجسد ومروحيته، يد، حلم ليلة متوهجة تنتهي بالحصان (زينغارو) جالس ينظر الى الفوج يدور حول الحلبة. وقد نال هذا الاستعراض نجاحاً كبيراً، تجدد في نيويورك حيث مات (زينغارو) ذلك الجراد الاسود والصديق الذي يشكل لـ(بارتاباس) جزءاً من ذاته وذاكرته وأمله يقول عنه (انه) الذاكرة الحية لمسرحنا في البداية كان لدي الحصان، ثم أسست الفرقة، ولا استطيع الى اليوم ان استوعب فكرة موته) ولعل هذا الموت هو أساس فكرة (الثنائية) التي تقدمها ويشكل جريء غير متوقع هذه الفرقة، وقد اختار (بارتاباس) موسيقى (تقديس

في حلم الغيمة
يمر كفرس بيضاء
اسرع من الريح
يمر كفرس شقراء
برهافة الظل
يمر كفارس الطعان
ليخلب الغياب ويصارع الفراغ

من ديوان (زينغارو متوالية فروسية) للشاعر اندريه فلتر ينتمي (بارتاباس) الى ميثولوجيا افينيون، عندما بدأ زملاؤه في سيرك (اليفر) التجوال على ظهور الجياد في ميدان الساعة، خلال فترة المهرجان، في نهاية السبعينات، لكنه اليوم يأتي كضيف متميز وكأحد نجومه ليقدم (مسرح الفروسية زينغارو). - زينغارو تعني الفجرية - ضمن البرنامج الأساسي، حيث يتزاحم الجمهور لمشاهدة عروضه التي استمرت مدة شهر كامل. وقد تحول العرض لدى (بارتاباس) من مشهدية السيرك الى عرض فني مسرحي راقص تحت فضاء الخيمة والعربات المحيطة بها والطيلة الدائرية، وهي ما تبقى من السيرك وكان استعراضه (ملهى الفروسية) الذي تحول الى (زينغارو) وهو مسرح فروسي موسيقي، وباختصار حالياً (المسرح الفروسي) واحتوى على موسيقى الكلام الطنان، صلصلة الخطام، طرق حوافر الخيل، أنفاس الرجال والخيول. وتولد من هذا الاستعراض ثلاثة عروض أخرى تحمل نفس الاسم، ميزت الفرقة ورسمت لها تزيينات لا تنسى في مخيلة الجمهور، الذي اكتشف منذ البداية سحر تلك المسارح المؤقتة والمشاهد المرتحلة، تجول المدن والقرى، تعرض مملكة الوهم والطم، ويبتكر افرادها جوا من الابهة المؤقتة داعين الجمهور للمشاركة فيه... هكذا كان الممثلون في السابق، وهكذا هم أفراد فرقة (زينغارو).

* كاتبة من البحرين.

الربيع) و(سيمفونية المزامير) ل(ليفور سترافينسكي)، وتوطر (حوار الظل المصاعف لبيير بوليز) والمؤلفة خصيصا ليؤديها اثنان من راقصي (موريس بيجار). ويقول (بوليز): العلاقة بين (بارتاباس) والحيوان، ورغبته في عمل شيء آخر غير الترويض، هي التي جذبتني الى الموافقة. ومن المعروف ان (بارتاباس) يستمع الى الخيل، ويعمق علاقته معها سنة بعد أخرى.

وقد فكر منذ فترة طويلة في تقديم استعراض على أنغام (تقديس الربيع) وقدمت له (بينيا ياروش) تصورا كروغرافيا، فكان هذا الزمان كبيرا لفرقة (زينتارو) حيث دربت الخيول على موسيقى لم تؤلف لها خصيصا. وتوجب عليها البقاء في الحظية في المشاهد الثلاثة منذ البداية وحتى النهاية. وهو عمل جماعي بين الخيول والراقصين، ويأتي الاختلاف في دقة الأداء. يقول (بارتاباس) الخيول حساسة للموسيقى في نطاق سرعة حفظها في الذاكرة، ولا اقول هنا انها تتدرب على الموسيقى فقط، لكنها تمتلك القدرة على تحويلها الى شيء آلي، وقد يكون هذا الامر ايجابيا او يخلق مشكلة، وبما أننا نقدم كل استعراض على مدى سنتين، اعتقد انها مدة كافية للخيول المدربة جيدا لتقديم عروض بلا اخطاء فجاء استعراض ادمش حتى (بارتاباس) نفسه، فلم يعد هذا الاستعراض، في ذكرى حصانه (زينتارو) بل اجابة للأسئلة التي كان يطرحها منذ بداياته، أين هي علاقتنا مع الخيل؟ أين هي علاقتنا مع أنفسنا؟ وما نكتشفه هو الغموض الذي يثير اهتمام (بارتاباس) عن اللقاء الاول بين الانسان والحصان، وبطريقة ما، فإن (الثلاثية) تجيب على ذلك فمن بين السبعة الراقصين الهنود الذين يشاركون في هذا الاستعراض، لم ير بعضهم حصانا من قبل، ويمارس هؤلاء الراقصون نوعا من فنون القتال يدعى (كالاريبايات) الذي طور في جنوب الهند، وهو الاقدم في العالم، ولا يستخدم منه في الثلاثية غير حركات (الاحماء) التي تسبق عادة قتالهم بالعصي والسيف والدرع.

وتقابل صدورهم السمراء العارية صدور الخيول وتؤدي المواهب الى الهروب، الى دوران الخيل والمطاردة، وزوابة تنتهي بفرار احد الرجال، ووقوفه وحيدا أمام حصان يعطيه فارس عدواني يقول (بارتاباس) (لم أعلم هؤلاء الراقصين الفروسية، لقد تركتهم كما هم (مقاتلين) لقد تركت لهم ابدانهم الحركية التي يستقونها من حركات الحيوانات، انهم محاربون تحولوا الى راقصين. وعلاقتهم مع الخيل في هذه الحلية الطينية علاقة يمتزج فيها الخوف والانهاز، انهم

يقتربون ويهربون، ويعترضون الخيل، عندها تتعاقب مطاردة الانسان ومطاردة الخيل، بحنف وسرعة وحشية وتطوف في هذا الفضاء تقني (بينيا ياروش). مرة أخرى (زينتارو) ضد النزاع بين قوتين، الاصلية الهمجية والروحانية. لكن هذا الاحتفال الوثني الهجسي الذي يستمد ابقاعه من (سترافينسكي) يبدأ شيئا فشيئا ليصبح رقيقا تاركا مكانه للغموض، وللتركيز في رجل واحد (ألان يامين) في حلية خالية من الجياد يعزف مقطوعة (حوار الظل المزدوج ل(بوليز)، ولاول مرة يتجرب (بارتاباس) في نقل مركز الاهتمام، فالحصان هنا حاضر على هيئة تماثيل للحبات (جان لوي سوتا)، ونحس بالخوف عندما تهبط فجأة الهيكل البيضاء للخيول المعلقة بأطراف الحبال رؤوس، سيقان وصور تتأرجح برق في قضاة مظلم، في جو مثير يشبه قضاة ما بعد المعركة، واذا كان (خسوف) استعراضا ذا علاقة بالحلم، فإن (الثلاثية) حكاية ارضية تثير التساؤل حول موت الرجل العجوز والحصان العجوز والولادة من جديد، وهنا يترك للجمهور بناء حكايته، وقد تعودت فرقة (زينتارو) منحه هذه الحرية، فله ان يرى في (حوار الظل المزدوج) حوار الرجل والحصان يتكرر الى ما لا نهاية، صدى المزمز، ثنائية الراقصين تكمل حركتهما هياكل الخيول التي تحتل وحدها مع الاجساد البشرية كل الحلية، وللجمهور أيضا ان يتخيل هذا الرجل المنبثق من قماشة يفضاء تشبه المشيمة، انها (السنثور) كائن خرافي نصف رجل ونصف فرس، كان يعيش حسب الاسطورة في تاساليا) وبعد هذا الاحتفال الفلسفي الذي يبتعد عن الحواس ويقرب الى الروح، يختمه (بارتاباس) بلحن سحري وبنوثة موسيقية دائرية أزمنة، يذهب الاستعراض فيها من التعبير البربري للقوى الغامضة، الى البحث عن الصفات الآتية من الرقة والجمال عندما نسجم الأجزاء الأولى لسيمفونية المزامير، وتدخل ست فارسات كأنهن الاميرات يمتطين خيولا بلون الفجر، وتصبح الطبقة مملكة للخيول فقط، حيث تبقى الفارسات على ظهور الخيل التي تقودهن الى البعيد، الى عالم لا يقاتل فيه الانسان.

ويترك (بارتاباس) للجمهور تفسير ظهوره القصير والوحيد في نهاية الاستعراض مستطيا حصانه، في حركة بطيئة بشكل دائري، لقد اكتملت الحلقة، وهذه الحركة المستمرة الدائرية بشكل الحلية، الشكل الذي لا ينتهي. يقول (بارتاباس): العروض التي أقدمها انعكاس لنفسي، و(الثلاثية) تعبر عني جيدا، فهنا أتحدث عن غياب الخيل، تلك التي فقدتها، والأخرى التي لم أجدتها بعد، انني في نقطة الاتصال، بين كل ما قدمته وانتهى، وبين كل ما أسعى لتقديمه وأجهله حتى هذه اللحظة

شعرية السرد في مجموعة (أسلاك نصطخب)

للقاص أحمد زين

قصة يربب أدراج ثور وينيب؛ نثر ذبرا

آمنة يوسف *

للسائد من التقنية، فإن القاص يوهنا فنياً، بالترامه بالاطر الخارجي للوحدات السردية الثلاث، ذات البداية والوسط والنهاية. وهو ايها يهدف من وراء توظيفه الى اقناع القاعدة الواسعة من القراء بموقفه الفني، اقناعاً يتخذ فيه موقعا وسطاً، فلا يبدو متمرداً- كل التمرد- على السائد الثقافي، ومنه السائد الفني، وأن على مستوى البنية الخارجية التي سرعان ما يتهدم حضورها في ذهن القارئ، بقوة التقنيات ذات الحساسية الجديدة، التي تسيطر الى حد كبير على البنى الداخلية للنماذج القصصية في المجموعة.

ذلك أن الهدف من توظيف تقنيات الحساسية الجديدة، ليس مجرد أحداث الانقلاب أو التمرد على السائد الفني والسائد الثقافي، بقدر ما تهدف الى التغيير من أجل التنوير. وبحسب «ادوار الخراط» الذي يقول: «وليست هذه تقنيات شكلية، ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد «الحالة على الواقع» بل هي رؤية وموقف. وأن كان ليس ثمة انفصال ولا تفريق بين الأمرين بطبيعة الحال»^(١)

وفي قصة «يهبط أدراج غور ويغيب» التي نتوقف عند شعرية السرد فيها، المنطلقة من تقنيات أسلوبها الفني، نلاحظ أن القاص فيها، يوم القارئ- بالفعل- بالترامه بالترتيب السرد التقليدي، ذي البداية والوسط والنهاية، ايهاا يحاول من خلاله اقناع الوعي العام، الذي اعتاد على التتميط والرتابة، لكنه لا يقف عند حد الاقناع الفني فحسب بل يمزج ذلك بأشكال تمرده عل السائد من اللغة (مثلاً) فيستخدم لغة مبتكرة وغير مألوفة الاستخدام. من قبيل قوله (متخاشناً، يتهادن، يبيسة، يفرط، تنقلت، تتقاطر، يتفازن، يتحاشرون، تتياقسان، حاذاً، متصاندة،

في البدء، يمكننا القول. إن تقنيات المجموعة بأكملها، تنتمي الى ما أسماه الناقد والمبدع- متعدد المواهب- ادوار الخراط بالحساسية الجديدة، تمييزاً لها عن الحساسية القديمة في أسلوب السرد القصصي. ذلك أننا نجد أنفسنا أمام توظيف فني مبتكر ومدعش لمجموعة من التقنيات المستحدثة والجريئة على مستوى استخدام اللغة الخارجة عن اللغة القاموسية المكرسة، كما يبدو ذلك منذ القراءة الأولى لقصص المجموعة. وكذا على مستوى استخدام الأفعال والمصادر المبتكرة وغير المألوفة. الى جانب استخدام المبارات القصيرة، ذات الايقاع السريع. كأنما تركض شخصيات المجموعة باستمرار. وكأنما هي شخصيات مطاردة باستمرار من قبل كتلة من القوى القمعية المتخلفة التي تظل تلاحقها وتتبع سور خطواتها. ومع ذلك، فلا غرابة من أن تقصر عبارات القصة القصيرة ما دامت «القصة القصيرة جنساً أدبياً، يعايش الواقع كغيره من الأجناس الأدبية، من حيث أن هذا اللون هو فن اللحظة الحاسمة، والنقطة السريعة، والغرض الواضح، يتم التعبير عنه من خلال الحدث أو الموقف أو الانفعال»^(٢) ومادامت القصة القصيرة هي الجنس الأدبي الأكثر مناسبة وتعبيراً عن عصرنا اليوم عصر السرعة، بتغييراته المتلاحقة ومخترعاته المتتالية. وعليها- إذن- أن نسرع في تطوير أنفسنا وتغيير أوضاعنا، ان أردنا أن نواكب عجلة الزمان وإيقاعه السريع، حتى لا يفوتنا قطار التقدم والازدهار.

وعلى الرغم من التوظيف الفني المبتكر وغير المألوف

× كاتبة من اليمن.

تفانيض، هائشاً، تتراعش...).

وهي مصادر وأفعال لم تعدد على استخدامها عين القارئ ولا أدنه. غير أن القاص ابتكرها ابتكاراً، ونفض الغبار عن نازرها الموجود في متون المعاجم والقواميس العربية القديمة. ذلك النادر الذي أصبح في حكم التمثيل بسبب عدم استخدامه، ثم أصبح حياً، منذ اللحظة التي استخدمه القاص فيها

وحين نأتى الى مقارنة العناصر الفنية المكونة لبنية السرد الداخلية، في هذه القصة القصيرة، نجد أنها عناصر مستمدة - في الأساس - من فلسفة «التشوي» المسيطرة على نمط حياة انسان هذا العصر - عصر السلعة والمصالح المتبادلة بين الناس - وهي الفلسفة التي تعرف الانسان بأنه مجرد شيء وسلعة تضاف الى بقية الأشياء والسلع التجارية التي تخدم المصالح وتجعل العلاقات الانسانية محض علاقات نفعية. ولذلك، لم يعد للانسان في ظل هذه الفلسفة، قيمة أو دور فاعل في التغيير وفي التنوير. واصبح دوره هامشياً، وشيئاً كمالها، لا اساساً.

وما دام الأمر كذلك، فقد عمد القاص، بتمرده الفني، الى قلب الآية. وذلك بأنسة الأشياء، بدلا من تشوي الانسان، كاسلوب من أساليب الثورة على فلسفة الواقع، اللانسانية. وكتمبير عن الرضى للنام لمسألة تشوي الانسان، ومن ثم تهيمشه وتهيمش دوره الفاعل في تغيير العالم من حوله. والأهمية قيمة الانسان التي ينبغي أن تعود من وجهة نظر القاص فإن أنسة الأشياء من شأنها ان تثير الى ضرورة اعادة القيمة - كل القيمة - الى الانسان، والى سيادته التي ينبغي أن تكون مطلقة على الأشياء من حوله

ومن هنا كانت الشخصية المركزية في القصة هي «السور» وليس (س) من الناس أو (ص). فالسور هو الشخصية التي صنعها أفعال السرد وتتبع حركتها، منذ أول السرد القصصي حتى نهايته والسور هو الذي استلقى متخاشنا يتلوى فوق الأرض ويتهدان ويمشي بخطوات مرتبكة ويوقظ تكاوم التراب... الخ.

والسور يحمل صفات فسولوجية كالانسان تماما. من حيث ان له أنفأ، يقوم به بحاسة اللمس لديه، بلمس ثقيبه، كما ان له ذاكرة تنهمر عبر تيار الوعي واللوعي وله أصابع ومواجم ورأس وقامة وعيون وأرجل ترفض خوفا من المطاردة التي تبدأ منذ أول القصة الى أن يهبط بأناة أدراج غور عقيم في الأرض ويغيب، في نهاية القصة بحسب ما تشير الى كل ذلك لغة السرد القصصي نفسها وإذا تأملنا في لغة القصة، فإننا نجد أنها لغة وصفية،

تستعين بالمجاز الاستعاري، بشكل مكثف يشغل بنية القصة بأكملها ويجعلها تقترب مما يسميه «ادوار الخراط» في الكتابة عبر النوعية بظاهرة «القصة - القصيدة» والكتابة عبر النوعية، هي المصطلح الذي يستخدمه ادوار بدلا من اصطلاح «النص المفتوح على الأنواع» وهي الكتابة التي تشمل على الأنواع التقليدية، تحتويها في داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها، بحيث تصبح الكتابة الجديدة في الوقت نفسه «قصة - مسرحا - شعرا» على سبيل المثال، مستفيدة أيضا، أو أحيانا، من منجزات الفنون الأخرى من تصوير وموسيقى ونحت وسينما ومعمار أي أن هناك نوعا من التملك الشعري للبنية السردية في «القصة - القصيدة»، ولكنه لا يسود ولا يجرف أمامه عنصر السرد»^(٦)

وتتحدد ظاهرة «القصة - القصيدة» لدى ادوار الخراط، بأربعة شروط أولها: الوجازة. إذ ان شق القصيدة في «القصة - القصيدة» يتطلب قدرا من الإيجاز أو ضيق المساحة الزمنية (٠). وثانيها: الكثافة والتركيب. وهي قرين الوجازة والزهد في الحشو والاسهاب. وثالثها: ايقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب على السواء، أما أهمها وأفعلا ولعلها المعيار، فهي في النهاية، سيادة السردية»^(٧) حتى لا تنسحب «القصة - القصيدة» الى جنس الشعر، بالدرجة الرئيسية. ولذلك لم يسمها بظاهرة «القصيدة - القصة» (مثلا) فقدم مصطلح القصة. كمؤشر على اننا في الأساس، امامنا قصيدة.

والوجازة والتكثيف والتركيب أمور لا تتحقق الا بالتوظيف الفني للمجاز «فاللغة المجازية هي لغة تميل نحو الكثافة، او باختصار هي لغة كثيفة»^(٨) كما يعرفها البنوي الفرنسي «تزييفتان تودوروف». ولغة القصة التي بين أيدينا لغة كثيفة، منذ أول السرد حتى نهايته وهي لذلك قصة موجزة تكاد تكون عبارة عن صفحة واحدة (إذا ما حذفنا مساحة البياض) وهي قصة تنبني لغتها على المجاز الاستعاري، منذ أن يتأنس السور (على سبيل التشخيص) ويتخذ صفات انسان، خائف من مطاردة الماضي الموروث له. وهو المتقدم على كل ما تنسجه الحكايات والخرافات وتلقنه للأجيال تلقينا، ترفضه الذات التواقية للبحث عن الحقيقة المجازية - كل المجازية - لزيف الحكايات ولزيف الخرافة. ولذلك تنفلت ذاكرة السور المؤنس: عابثة بالأشياء القديمة التي تسرب لها من شريط الذكريات، قبل أن تنشئ مخالبه في لحمها، كتخبير عن محاولة الفرار منها والفكاك من أسرها وقيد سلاسلها،

كما تقول لنا لغة السرد القصصي المكتفة.

فالسور (الرمز) كائن متعمد- إذن- على الماضي وعلى الموروث وعلى كل ما في ذلك من حكايات خرافية، لا يقبلها العقل ولا المنطق. ولذلك يفر من الذكريات، بعكس أولئك الذين «يصغون، يصغون فقط» للحكام الراوي، الماضي، الموروث، السائد الاجتماعي والسائد الثقافي بوجه عام. وهو لذلك كائن مطارد، مرفوض، أرقه الفرار حتى انتهى به العطف الى السقوط في عممة الهاوية وهي نهاية قبل بها السور (الرمز) مادامت تمناً للرفض وللثورة وللمتعدد. ولذلك كان السور هو الشخصية المركزية في القصة، دون سواه من الأشياء الأخرى. على اعتبار أن السور في حد ذاته رمز للظلم والاحاطة والسيطرة، بحسب هندسة شكله الخارجي، غير أن الذي حدث هو العكس، حين أصبح مجرد شخصية مطاردة بقوة الماضي والذكريات والموروث، وحين أخذ يفر خائفاً خوف المتعدد الرفض، لا خوف الجبان المستسلم حتى سقط من قمة علوه وشموخه الى أعماق الأرض، بعد أن أحاطت به قوى الماضي، بدلا من أن يحيط بها ويطوعها لصالح وعيه وقناعاته الجديدة، ثم أحاطت به في تلك الهاوية المعتمة وهكذا. يهبط السور الرامز للانسان الشهيد في سبيل وعيه المتفرد وقناعاته الجديدة وقيمه ومبادئه. يهبط بأناة ادراج غور عقيم في الأرض وهيب. كما تقول لنا نهاية السرد القصصي. وهي النهاية التي يجتري منها القاص عنوان قصته القصيرة، لا أهميتها. على غرار أهمية النهاية في القصة التقليدية، باعتبارها «لحظة التكوين» مادام القاص مصرا - كما أشرنا- على إيهام القارئ فنيا، بالتزامه بالترتيب التقليدي للوحدات السردية الثلاث، ذات البداية والوسط والنهاية، المكونة للآطار الخارجي أو البنية الخارجية من السرد القصصي.

وربما أدى هذا الإيهام الفني وطيفة بنوية من شأنها ان تحفظ لعنصر السرد (في ظاهرة «القصة» القصيدة» التي افترضنا انتماء القصة إليها) سيادته المطلوبة على الأسلوب القصصي، حتى يشر القارئ ببقاء أسلوب الحكيم القائم على التسلسل المنطقي للزمان السردى. وإن كان ذلك على مستوى البنية الخارجية على الرغم من توافر العناصر الفنية الأخرى، كالمجاز الاستعاري المؤدى الى الوجازة والتكثيف والتركيبن تلك العناصر التي من شأنها أن تجذب القصة الى أي جنس أدبي آخر، كالشعر مثلا. لولا الإيهام الفني ببقاء الوحدات السردية الثلاث، ذات الترتيب التقليدي، الذي أسهم في الحفاظ على سيادة عنصر السرد

القصصي وسيطرته.

والجدير بالإشارة إليه، أننا أمام موقف تحريضي وتثويري للسور الرمز والسور الشهيد، وهو موقف وفقه القاص فنيا، بأسلوب غير مباشر وغير تقريرى. فمادام السور (الشيء) في الأساس، وليس الانسان، قد أعلن عن ثورته ورفضه وتمرده، وقبل بأن تكون حياته (على سبيل المجاز) هي الثمن في سبيل كل ذلك.. فالأجدر بالانسان، الكائن الحي، مالك العقل ونواة التغيير الفاعلة (أو التي ينبغي أن تكون فاعلة) أن يثور هو ويرفض ويتمرد على الخرافة والشبثات- فبات الحكاية. وإن يتأتى ذلك الا بإعادة النظر في الماضي، وفي الذاكرة وفي الموروث، بغريته واتخاذة نقطة انطلاق نحو الحاضر والمستقبل، لا مجرد القبول به والاستسلام لقيوده وأغلاله.

وإن نتحدث عن تقنيات الحساسية الجديدة في القصة، وعن مدى نجاح القاص في توظيفها الفني، نشير الى تقنية الكاميرا السينمائية المرتبطة بعنصر الوصف، المرتبط من جهته بعنصر اللغة، منذ أن قلنا: إن لغة القصة في الأساس لغة وصفية.

فالى جانب الوصف عبر المجاز الاستعاري، هناك وصف لا ينفصل عن المجاز، لكنه ينطلق مما يطلق عليه الفناء بتقنية تحريك الكاميرا السينمائية أو «الترانزيج» حين تنتهج عينا الراوي الخارجي، المحايد، الشبهة بعسة الكاميرا السينمائية، المشهد المائل أمامها متابعة تصويرية، تلتقط من خلالها الصورة والصوت، التقاطاً سينمائياً، يصبح فيه دور الراوي بمثابة دور المخرج السينمائي، الواقع خارج المشهد والمكتفي بمجرد المتابعة التصويرية.

وفي القصة، يظهر ذلك الالتقاط التصويرى، من خلال توالي الأفعال- أفعال السرد. وكذا توالي العبارات القصيرة، المتلاحقة، بسرعة خاطفة، تبدو معها الوظيفة البنائية لشمول هذه الصورة السردية المستعينة بتقنية الكاميرا المتحركة، وتتلو هذه الوظيفة في مجرد التسجيل- تسجيل المطاردة التي كان عليها حال السور، باعتباره الشخصية المركزية في القصة. وهو تسجيل يختلط فيه الحسى بالمعنى عبر توظيف التراسل الحسى الذي فرضه استخدام المجاز الاستعاري، كتحويل معاني الذكريات والخوف والحكاية والبنظرات والظلام.. الى محسوسات، تتابعها كاميرا الراوي التسجيلية، من قبيل قول القاص في المقاطع المختلفة- مثلاً- «تفتلت ذاكرته»، «فى لحم الذكريات»، «لحظة تتقارط الحكاية رعباً»، «فيدلقون الخوف بين أرجلهم»، «تسايل نظراته

في جرح البوابة»، «تساقط خيط وضيء على شجر الظلام» وهكذا. تمتزج الصورتان: المجازية الاستعارية بالصورة السردية المستعينة، بعدسة الكاميرا السينمائية، في بنية هذه القصة القصيرة، ذات اللغة والوصف، المكتفين، الموجزين. الأمر الذي من شأنه أن يؤكد مسألة سيطرة الوصف، أو الصورة بتوحيها الاستعاري والسينمائي على لغة السرد القصصي سيطرة تامة، تمنح التقنية حضوراً قوياً، يكون لحساب البنية الداخلية، ويغت من ثم، الحضور الإيهامي للأطار الخارجي أو البنية الخارجية ذات الوحدات السردية التقليدية، وهو حضور يمكن ملاحظته بقوة حضور السور الرامض للوعي الممكن الذي ينبغي أن يكون عليه حال بني الإنسان، في مقابل الحضور الهش للوعي الفعلي أو الوعي القائم للماضي والموروث. مع سيطرة هذا الأخير سيطرة تظل خارجية يمكن تفتيتها وانهيارها من الداخل الأقوى على مستوى التغيير والتجديد، شريطة أن يتبلور موقف ثوري واضح وناضج لدى الفئة المتزعمة للوعي الممكن.

وفي بنية هذه «القصة» القصصية» نلمح إيقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب لمحا، لا يكون فيه القاص قد قصد إليه قصد بل جاء عفواً. وفي عبارة واحدة فقط ذات إيقاع موسيقي غنائي واضح عند القراءة وعند السماع، حين قال «رقص الأصابع في الهواء يشدهم». وهي عبارة غنائية خالصة، ذات إيقاع شعري يؤكد حضور الشعر، كما يؤكد عدم تعدد القاص إليه، بسبب مجيئه مرة واحدة عابرة، مع بقاء عنصر السرد مسيطراً على البنية القصصية وعلى إيقاع النثر في لغتها.

أضف إلى ذلك، إيقاعاً آخر مرتبطاً بأصوات الأحرف أو بالتراسل الصوتي بين الأحرف، فيما يسميه الناقد ادوار الخراط بدقنة المحارفة أو الاصاثة أي استخدام الحرف بشكل متكرر^(١) وهو إيقاع نلاحظه منذ عنوان المجموعة القصصية بأكملها «أسلاك تصطب» وهو عنوان يكتسب شعريته من توظيف هذه التقنية الصوتية المحرصة على إصدار صوت الصبب المرافق للثورات والرفض المنطوق والمعلن عنه والأمر نفسه بالقياس إلى عنوان القصة المختارة في هذا العدد «يهبط أدراج غور ويغيب»، حيث يتكرر حرف الباء وحرف الراء وحرف الفين. وحيث تتكرر مجموعة من الأحرف الأخرى منذ أول القصة حتى نهايتها، محدثة تناغماً إيقاعياً تلمطن إليه الأذن ويخذب الوجدان وتأنل التفكير ويقتنع أخيراً العقل بالمنطق الذي يعرضه عليه القاص عرضاً فنياً هادئاً ومتميزاً. لا يصدم

وعى القارئ ولا يؤدي إلى نفور ذوقه المشدود إلى ما يقرأ من كتابة جديدة.

وأخيراً، فإلى جانب ما ذكرنا من شعرية العنوان المستمدة أساساً من التوظيف الفني لحظة التنوير، في القصة، تجدر الإشارة إلى أن استخدام الجملة المركبة في التسمية، قد أكسب العنوان جدة جعلته يختلف عما ألفناه من التسميات التقليدية المختزلة لمضمون القصة مثلاً، أو تلك المأخوذة عن اسم من أسماء الشخصيات القصصية. أو حين يكون العنوان عبارة عن كلمة واحدة مفردة أو مضافة أو موصوفة. وبخاصة، حين نعلم أن العنوان ليس مجرد تسمية، بل عتبة من عتبات النص القصصي، والأدبي بوجه عام. «ومادام العنوان عتبة من عتبات النص، فهو ممتلك لبنية ودلالة. لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي. ولذلك فحينما يتم اعتبار النص مجموعة من العناصر المنظمة، فإن العنوان الذي يعتبر جزءاً من تلك العناصر، لا يظهر فقط خاصية التسمية، فالعنوان يتضمن العمل الأدبي بأكمله، مثلما يستتبع هذا الأخير ويتضمن العنوان، أيضاً. والعنوان يعلن ويتربك من عدة عناصر حين يتقدم كجملة مكثفة تسهم كل مركبات الخطاب في صنعها»^(٢).

ومن هنا، كانت الوظيفة البنيوية التي يؤديها استخدام عنوان القصة «يهبط أدراج غور ويغيب» تتبلور في الإشارة، منذ العنوان، إلى النهاية الختمية والأساوية، المعروفة سلفاً، التي سوف يصل إليها السور (مجازاً). وهي نهاية سوف تلحق- إذن- بكل من خرج من المساند الموروث والساند الثقافي، عموماً، لأنه عندئذ سوف يسقط حتماً في هاوية الموت أو يغيب في ظلمات لا قرار لها، من وجهة نظر القاص الفنية

الهوامش

- ١- أحمد المعلم، الواقع والظاهرة الفنية في القصة القصيرة، ص ٩
 - ٢- ادوار الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص ١٢
 - ٣- ادوار الخراط، الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة «القصة» القصيدة» ص ١٢- ١٤
 - ٤- للمرجع السابق، ص ١٥.
 - ٥- تزييفتان تودوروف، الأدب والدلالة، ص ١١٥
 - ٦- ادوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص ٣٠
 - ٧- عبد الفتاح الجعري، عتبات النص: البنية والدلالة ص ١٧- ١٨
 - × ملحوظة
- (أسلاك تصطب) مجموعة قصصية للناقص اليمنى المغرب، صدرت عام ١٩٩٧م ط ١، عن دار أزمنة للنشر والتوزيع

ما قبل النص

حليمة الشيخ *

حضور المعاناة في إبداع الشعر ويتبين من هذا، أن عمل المبدع، كله جهد ومشقة وأرهاق، ويعود ذلك إلى صعوبة التوفيق بين النزعات المختلفة في باطن ذات المبدع، التي تتورق دفعة واحدة منذ بداية العمل تريد أن تستقر في سق معين. ومما يلتفت النظر أن الشاعر السوري «سليمان العيسى» أصدر عام ١٩٨٤، ديوان شعر بعنوان «أنني أوصل الأرق»، ومما يطالعنا به الديوان قوله: «خطر لي مرة أن أعرف الكتابة فسجلت على غلاف دفتر الذي أجمع فيه هواجسي: الكتابة أرق»^(١)

هكذا تكون الكتابة في أفق الكثير من المبدعين أرقا بكل ما تعنيه كلمة التعب والإرهاق والسهر: ناك بأن اللقم ساعات يجف فيها، ويعتبر على إتيان مراد المبدع، مما يؤدي به إلى أن يجعل يرضخ وإذا نظرنا في الأدب الفرنسي، فإننا نجد «فلوبيير» يمثل تلك المعاناة أحسن تمثيل، حيث يذكر عن نفسه، أنه كان يقضي أسبوعا كاملا لكتابة أربع صفحات عندما كان يصعد إبداع روايته «دام بوفاري»، وهي الرواية التي استغرقت من عمره خمس سنوات متوالة من العمل.

ولعل مما يثبت تلك المعاناة عند «فلوبيير» هو المخطوطات التي تحتفظ بها مكتبة مدينة غوان (Groun)^(٢) والتي يفوق عددها ١٨٠٠ مخطوطة، كلها خطها «فلوبيير» وهو يصعد كتابة «دام بوفاري»^(٣)، وقد يكون في كل هذا ما يفسر قوله أنني أخاف دوما من الكتابة^(٤)، ومما يثير الانتباه، أن الشاعر الفرنسي «بول الوارد» (Paul Eluard) أثبت بعض مخطوطات قصائده في ديوانه الذي يحمل عنوان «قصائد الحب الأخيرة»، وهو اثبات يدل دلالة واضحة على مدى أهمية العملية عند المبدع^(٥)

ولو كان في مقدورنا الإطلاع على مخطوطات معظم المبدعين، لتبين لنا مدى عمق المعاناة الإبداعية، ناك بأن المبدع الأدبي قد يعالج المعنى البكر، ويرفع الوجه المخترع ويكد في تمثله، دون أن يعطيه كل ذلك طائلا، وقد تقع إليه في تلك الحال معان، كثيرة، تفتقر وتلتقي، ولكن ليس فيها المراد الذي من أجله نصب، وإليه تأتي، فيضرب عنه بعد المحاولة، ويقصر بعد المطالعة حتى يصل إلى هدفه بعدما يكون التعب قد بلغ من مبلغه

على الرغم من تعدد المناهج النقدية، وطموحها إلى مقاربة النص من مختلف مكوناته البنائية، بداية من بنية العنوان الجمالية، ووصولاً إلى الجملة الختامية والتركيز على تفهم شروط قراءته بما في ذلك أفق انتظار القارئ وجملة التوقعات التي يحدثها النص في متلقيه، فالواقع أن الاهتمام بالظروف والملابس التي رعدت النص ساعة ولادته يكاد يكون غائبا تنظيرا وتطبيقا.

ونحن نود هنا، تجلية مرحلة مخاض النص ومعرفة حجم معاناة الناص انكاء على نماذج لنا في استحضارها ما يميظ للناص عن «ما قبل النص» avant texte.

إنها لحظة تعالق السواد بالبياض، لحظة يبدأ اللقم فيها يغزو أرضية الورقة فتستوطن الكلمات وينتشر التشطوب، وهي عملية لا يفلت من قبضتها أي مبدع ذلك بأنها تقوم في رحم الإبداع الانساني. ولو عرجنا على تاريخ شعرنا العربي القديم نسائله، لوجدنا أمثلة كثيرة تبين مدى احتراق المبدعين في علاقاتهم باللغة^(٦)

ولنا أحسن مثال على ذلك الشاعر الجاهلي «زهير بن أبي سلمى» الذي كان كثير التفتيح والتعذيب لقصائده إلى درجة أنها عرفت بـ«الحوليات» حيث كان يقضي عاما كاملا بعيد النظر فيما نظم من شعر ويذكر عن «الفرزدق» قوله: «أنا عند الناس أشعر الناس وربما مرت علي ساعة ونزع ضرس أمون علي من أن أقول بيتا واحدا». كما أثر عن «ابن المقفع» قوله، «الذي أرفضه لا يجيئني والذي يجيئني لا أرفضه»^(٧)

وأما «المتنبي» - وهو من أبرز شعراء العربية - فلا تخاله إلا صادرا عن الوعي بعسر العملية الإبداعية، في بيته الذي يقول فيه:

أنام ملء جفوني عن شواربها ويسهر الحلق جرأها ويخصم^(٨)

وهذا البيت يحمل - في نظرنا - دلالة على أن «المتنبي» نفسه، كان يعاني، ويسهر الليالي الطوال من أجل قول الشعر، ولأنه كان يصدر عن منظور الفخر، نفى ذلك عن نفسه، وأقبحه للناس، ولكنه نفى يوكد

* أكاديمية من الجزائر

النص الأدبي إذن، ليس نتاج معجزة بل هو صراع ضد حتمية اللغة التي يجدها المبدع مائلة أمامه، وسابقة على وجوده.^(٩)

وإذا جئنا إلى الكاتب والناقد الفرنسي الشهير «رولان بارط» *Barthes* نجد أن سبب تفصيله للكتابة على الكلام، يعود إلى أن وسائل التطبيق فيها سريعة وأنيبة في حين أنها في الكلام، تتم بكلام آخر أي بالتراجع عما قيل عن طريق قول آخر، وهو لا يمتد على آلة التسجيل (*le magnéphone*) لتقييد نصوصه على غرار الكثير من المبدعين، بل هو يحيد تماماً التعامل مع الورقة والقلم أي أنه يفضل الكلمة الحرف على الكلمة الصوت.^(١٠)

وتظهر أهمية عملية التطبيق لدى «بارط» من خلال كتابه «رولان بارط بقلم رولان بارط» حيث نجد بعض الخطاطات التي تمثل مرحلة ما قبل النص واحتفاظه بها، وإظهارها في النص المطبوع والمنشر، لدليل واضح على مدى أهميتها بالنسبة له من جهة وعلى ضرورة اطلاع القارئ عليها ليدرك عسر عملية الكتابة من جهة أخرى

وليست عملية التطبيق لدى «بارط» مجرد شذّب لبعض التفاصيل بل هي عملية استبدال، وتحويل، تشكل عملية الكتابة نفسها، وتحقق في نظره، لذة الكاتب حيث يقول: «إن حذف وتصحيح كلمة، ومراعاة التناغم الموسيقي (*langphone*)، والصور واستكشاف كلمات جديدة (*Neologisme*)، كل ذلك يشارك بالنسبة لي في نوع من النكهة للشهرة، ولذّة الروائية الحقيقية».^(١١)

هكذا، يكون ما قبل النص لدى «بارط» نوعاً من ممارسة العمل الروائي، ويصن بنا هنا، أن ننظر فيما قبل نص من نصوصه، وهو النص الذي أثبت كما أشرنا من قبل في كتابه «رولان بارط بقلم رولان بارط»^(١٢)

وما يلفت النظر في هذا المخطوط هو الجملة المكتوبة في أسفلها، والتي يمكن ترجمتها كالآتي «تصحیح» أو بالأحرى لذة تجدير النص، ويعني هذا- في رأينا- أن ما قبل النص لا يمثل عملية التطبيق من حيث كونها تقوم بالحذف أو الإلغاء أو التصحيح، ولكنها إلى جانب كل ذلك، تساعد على تحقيق لذة الكتابة لدى الكاتب من خلال إضافات جديدة

وإن دل ذلك المخطوط على شيء فإنما يدل على أن «بارط» كان يعاني من حقه عن الكلمات والصور والمعاني التي تمثل لحاسه وعمق أفكاره، وهو بذلك، كان يمارس عملاً أصيلاً لا يفصل عن حقيقة عملية الكتابة والحديث بالذکر أن الاحساس بمشقة عملية الكتابة، قد أشار إليه من قبل الكاتب الفرنسي «بول فاليري» حيث ذهب إلى القول بأن للعمل الأدبي مرحلتين

١ - مرحلة التاريخ

٢ - مرحلة ما قبل التاريخ^(١٣)

وهو يريد بمرحلة التاريخ، المعلومات التي يعرفها القارئ، عن مراحل طبع النص الأدبي مثل: تحضير الورق، والتركيب، والنسب، والتجليد، وغير ذلك. أما مرحلة ما قبل التاريخ، فهي المرحلة التي تمثل ما قبل النص، والتي يجهلها القارئ، ويجهل معها معاناة الناص لحظة إبداعه

يتضح مما سبق، أن معاناة الناص في إبداع نصه، شيء لا مناص منه. وهو في ذلك أشبه ما يكون بالبحار الذي ينزل إلى البحر مع علمه المسبق بأخطار المغامرة، من أجل أن ينش جوف الصدفت بحثاً عن الأحجار الكريمة في همة لا تعرف الملل، ونشاط لا يعثره ومن ولا كل

فالنصاص، إذن، لا يملك قوة سحرية قائمة بذاتها تقول للأمر كن فيكون؛ بل بأن فعل الكتابة جهد ارادي موجود في كل مرحلة من مراحل إبداع النص، ومشروط بعوامل مختلفة

الاحالات والهوامش

١ - يذهب بعض النقاد القدامى، أمثال: الأصمعي إلى أن هناك شعراء كانوا يدعون «عبيد الشعر» حيث كانوا يخرجونه مصنوعاً، وأن هناك شعراء كانوا يدعون «ملوك الشعر» بأنهم الشعر دون عناء فيخرجونه مطبوغاً. ويبدو هذا الحكم بعيداً عن حقيقة وطبيعة العملية الإبداعية.

٢ - للباحث البيان والتبيين، اعداد: ميشال عاصي، تعليق مفيد أبو مراد، منشورات مكتبة سمير، بيروت، ص ٥٦.

٣ - ديوان المعنني، دار بيروت للطباعة والنشر: ١٩٨٣، ص ٢٢٢.

٤ - سليمان العيسى: اني أوائل الأرق، ملاح، دمشق، ١٩٨٤، ص ٧.

٥ - هي المدينة التي ولد بها «جوستاف فلوبير» في ١٢ ديسمبر عام ١٨٢٦

٦ - Gustave Flaubert, Madame Bovary: chronologie et pre face, par Jacques Suffel Garner, Flammarion, Paris, 1966, P 7-8-18

٧ - فيكتور برومير جوستاف فلوبير، ترجمة عالية شمل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٧٨، ص ٢٦

٨ - Paul Eluard, Derniers poemes d'amour, Seghers, Paris, P 173-174-175-176-177-178-179

٩ - Ge tard vignier, Le du texte au sens, e ment pour un apprentissage et un enseignement de la lecture, Oa International, Paris, 1975, P 162

١٠ - Roland Barthes, Le Gran de la vou (Entretiens 1962-1980), Sou 1980, P301-302

١١ - ibid P 174

١٢ - Roland Barthes par Roland Barthes, coll. Ecrits de toujours, Seuil Paris, 1975, P 104

١٣ - Paul Valéry, Regards sur le monde actuel et autres essais, ~ 1٢

Gallimard Paris 1945 P 362-363

الذبرتم الثاني الثاني الأول

يحيى الناعبي

توجيهية يسعى في تنظيم سير المجتمع نحو ما هو قادم من تغيرات وتحديث محاولة في رسم حدود البناء السليم للمجتمع ودفع عجلة الإهتمام به

بدأ الأسبوع افتتاحيته بكلمة لمدير عام الثقافة الفاضل / خالد الضماني الذي كان له الدور البارز والفعال في الإشراف على الأسبوع وتجليه الهدف منه لخدمة الثقافة والتراث كأحد أعضاء اللجنة العاملة لاعاداد وتحضير هذا الأسبوع وقد تطرق في كلمته الى أن لكل أمة ثقافة وتراث تفاخر به ولا تسمو ولا ترتفع مكانتها إلا برفعة رصيدها الثقافي والمحافظة على تراثها وهذا هو شأن السلطنة، وعلى السعي لمواكبة ثقافة الأخر والوقوف لها موقف الدلدند وعلى تنشيط النهضة الثقافية والفكرية بالسلطنة لإيصال قنوات الثقافة الى قلب كل مواطن عُماني

تناول الأسبوع خمسة محاور وفي كل محور محاضر رئيسي ومحدثان فرعيان تشمل محاضراتهم تحت عنوان المحور. فقد جاء المحور الأول بعنوان «الثقافة كأساس للتنمية» حاضر فيه الدكتور العروسي العاصري- رئيس قسم الاجتماع بالمعهد العالي للعلوم الانسانية بجامعة المنار بالجمهورية التونسية- كمتحدث رئيسي دارت محاورها حول توضيح العلاقة بين الثقافة والتنمية مع الاستعانة بأسئلة تاريخية أقرتها العلوم بشكل شبه نهائي مثل مكانة الاختراع والتجديد والابتكار في التقدم التقني.

ضمن سلسلة المناشط والفعاليات التي دأبت على استمراريتهما الجهات المعنية بالثقافة والعلوم أقيمت بجامعة السلطان قابوس ندوات ومحاضرات تحت عنوان «الأسبوع الثقافي العماني الأول» والذي جاء بتوجيهات سامية من جلالة السلطان قابوس المعظم وأشرفت عليه وزارة التراث القومي والثقافة الراعي الأول من حيث التكوين والهدف لتراث وحضارة هذا البلد العريق الحافل بالمووروث الثقافي والفكري والحضاري على مر العصور

ساهم في تقديم تلك الندوات عددا من الباحثين والمتخصصين والمهتمين بشؤون الفكر والثقافة والعلوم المختلفة من داخل السلطنة وخارجها، حيث أن هذا الأسبوع بداية لسلسلة من الأسابيع الثقافية التي سطر طرح قضايا الثقافة بمفهومها العام وعلاقتها بالتاريخ والحضارة ودورها في التأثير على المجتمع بعموميته والمثقفين بخصوصياتهم الشاملة لكل الأجناس الأدبية والتي ستكون كل عامين والذي يتعاقب مع مهرجان الشعر العماني المقام كل عامين أيضا وقد سبقه بدورتين كانت الأولى في مدينة نزوى والثانية في صحار، لذا فقد سعت الجهة المنظمة للأسبوع على تأسيسه منهجيا وموضوعيا بحيث يصبح انطلاقة ذات دور حقيقي يعنى بالثقافة كأداة معرفية حول مفهومها والأسس التي تقوم عليها والجوانب التي تهتم بها وكأداة توعوية تبرز أهم سماتها ومحتوياتها ويبان أثرها على المجتمع العماني والمحافظة على تراثهم وعراقته وكأداة

دولة البحرين والمتحدثان الفرعيان كل من الدكتور سالم بن خميس العريمي من جامعة السلطان قابوس والشاعر هلال العامري مدير عام النشاط الثقافي بالهيئة العامة لأنشطة الشباب الرياضية والثقافية.

ولا شك أن وزارة التراث القومي والثقافة قد قامت بجهد تستحق عليه الشكر والتقدير ولكن ذلك لا يمنع من ابداء بعض الملاحظات منها أن معظم عناوين وموضوعات المحاور كانت بعيدة عن الثقافة المستهدفة من الأسبوع وكان من الأحرى أن تنوّلاها مؤسّساتها التابعة لها، على سبيل المثال (الإعلام ودوره في مواجهة التحديات) و(المؤسّسات الاجتماعية ودورها في التنمية) ويحبذ لو كانت هناك محاور تكون أكثر تحديدا وعمقا للأفق الإبداعي بما يؤسس لتقاليد وقدم ثقافية تنبع من خلالها الصورة الحقيقية لتراث وثقافة السلطنة الحافل والمليء بموضوعات لا تنتهي على مدار السنوات بحيث يمكن المضي على هديها في المناسبات الثقافية القادمة كذلك أيضاً بالنسبة لزمّن الندوات فقد كان في الفترة التي يكون فيها الجميع يمارس نشاطه الوظيفي وحيداً لو كانت هناك ندوات لمن هم معنيين بالثقافة في السلطنة لخلق جوا من المداخلات والمناقشات ثري الجلسات وتغلّطها بصورة أكبر واستخراج ناتج شمولي يساعد على تحديد مواضيع الأسابيع القادمة بما أنها ستكون كل عامين واختيار ممن لهم دور أساسي وظاهر وممن لهم نتاج ثقافي أدبي وتاريخي في تقديم أوراق المحاضرات حيث أن بعض هؤلاء المحاضرين لم يكن لهم كتابة ملموسة عن الثقافة ولا شك أن الأسابيع القادمة ستكون أكثر دقة وثراء.

وعلى هامش الندوات وضمن الأنشطة الأساسية للأسبوع الثقافي كانت هناك مسابقات للفنون التشكيلية والمسرح والكتاب العماني الحديث، وقد جرى التنافس في هذه المسابقات بين العديد من الفنانين والفرق المسرحية الأهلية وجرى تحكيم هذه المسابقات من قبل أعلام متخصصة من عُمان وخارجها وقد استمتع الجمهور طوال تلك الأيام بالعروض المسرحية بحيث أنه كان هناك عرضين في اليوم الواحد.

وفي ختام الأسبوع تم تسليم وسام السلطان قابوس للثقافة والعلوم والفنون لعشرة من العلماء والبحّاث والمفكرين العمانيين كتكريم ساهم من جلالته السلطان المعظم بالإضافة إلى جوائز أخرى لمسابقة أفضل إصدار عماني في الشعر والنصّة ومسابقة الفنون التشكيلية والتصوير الضوئي

ثم تلاه بعد ذلك المتحدث الأول السفير طالب بن ميران الرئيسي والمتحدث الثاني الكاتب والأديب العماني أحمد الفلاح الذي تطرق حول موضوع المحور ذاته وقدم ورقة بعنوان «الثقافة العمانية مسيرتها وإنجازاتها» فقد ركّز في ورقته على استعراض التجربة الثقافية في عُمان، بمفهومها الأدبي والتاريخي من خلال الشواهد والدلالات على أرض الواقع بجملته «لعلني لن أكون مادحا ومجاملًا وربما كذلك لن أكون ناقدا ولكنني سأحاول أن أتتبع الأمور كما هي في أرض الواقع داعيا في الوقت نفسه إلى ضرورة أن نتأمل أحوالنا بصدق وألا نخفض أعيننا عن الأخطاء والقصور» كما أنه طرح مجموعة من الاشارات حول أهمية وجود وزارة خاصة بالتراث القومي والثقافة في السلطنة وعلى الدور المنوط بها ليؤكد على الأهمية الخاصة التي تكتسبها الثقافة في عُمان كذلك وجود مجلة نزوى وتدعيمها مع الدعوة إلى إصدارها بصورة شهرية لما لها من دور بارز في إثراء الثقافة العربية بما تحتويه من مواضيع، كما دعا إلى المؤسّسات الخاصة إلى تبني مشروعات ثقافية وإبداعية هامة مساندة للمؤسّسات الحكومية كما يوجد في معظم الدول العربية والعالمية

بعد ذلك توالى المحاور على مدار أربعة أيام أخرى، حيث كان المحور الثاني بعنوان (الإعلام ودوره في مواجهة التحديات»، وكان المتحدث الرئيسي فيه سفير الجمهورية السورية بالسلطنة رياض بعبان أغا وجاء المتحدثان الفرعيان كل من: الدكتور أنور بن محمد الرواس من جامعة السلطان قابوس والدكتور عبدالحمد الموافي من جريدة عمان أما المحور الثالث فقد كان بعنوان «المؤسّسات الاجتماعية ودورها في التنمية» المتحدث الرئيسي الدكتور برهان غليون أستاذ علم الاجتماع السياسي ومدير مركز دراسات الشرق المعاصر في جامعة السوربون في باريس بينما المتحدثان الفرعيان هما الباحث العماني سعود الغنسي والدكتور سلطان الهاشمي من جامعة السلطان قابوس، وجاء المحور الرابع بعنوان «أثر الثقافة في التنمية الاقتصادية» كان المتحدث الرئيسي فيه الدكتور الهفطان بن طالب الهنائي المستشار الاقتصادي بديوان البلاط السلطاني ورئيس مجلس إدارة النادي الثقافي، بينما المتحدثان الفرعيان هما الدكتور مهدي أحمد جعفر والدكتور جمعة الفيلاي من جامعة السلطان قابوس، وفي ختام ندوات الأسبوع الثقافي والذي اختتم بالمحور الخامس الذي ضم عنوان «الشباب ودورهم في العملية التنموية» للمتحدث الرئيسي الشيخ عيسى بن راشد آل خليفة من

إنجاز نوعي جديد للمصورين العُمانيين الأصداء الصغيرة ..

الأولى عربيا والثالث عالميا

كتب
مبارك بن علي الرحيبي



هدسة سيف بن ناصر الهذلي



هدسة وردة بنت سالم المحروقي

الصورة بشكلها العرني العام وبين تفكير محتوياتها وترك مجال واسع لطرح استفسارات وأراء للمشاهد. كما تضمنت تلك الصور الثيمة الأساسية لها، والخاصة بطابع البيئة العمانية كالملاسل التي كان يرتديها الأطفال بالإضافة الى ملامحهم التي يتفرد بها المناخ العماني.

جاء رصد هؤلاء المصورين بدقة متناهية في اختيار الوضع المتميز وتشكله بما يجعله مركز الفكرة العامة عن الطبيعة العمانية في بؤرة ضيقة داخل اطار الصورة ربطت بين محاور الذات المصورة والمعاني الدلالية التي تحملها تلك الصور مما ساعد على تجسيد العمل الفني الى خيال ابداعي إندرج في العزج بين تقنية العمل الفني والهدف منه.

سيف بن ناصر الهذلي رئيس نادي التصوير الضوئي أشار بأن نظام المسابقة هو أن تتقدم كل دولة بعشرة أعمال وقد جرت العادة في اختيار هذه الأعمال من خلال مسابقات تجريها الاتحادات الوطنية بين الأندية التابعة لها وقد عبر عن سعادته بهذا المركز الذي جاء به كأُس للاتحاد الذي حصلت عليه إيطاليا والذهبية التي حصلت عليها فرنسا.

يعتبر الإنجاز الثاني للنادي على المستوى الدولي بمثابة موضع

ضمن إطار المسابقة التي نظمها الإتحاد الدولي للتصوير الضوئي (الفهاف) ببخالي الأبيض والأسود والمقامة في إيطاليا في عامها السادس والعشرين شارك فيها مجموعة من فنانين التصوير الفوتوغرافي ضم ما يقارب أربعين دولة جاءت مشاركة السلطنة كأحدى الدول المنافسة في هذه المسابقة خصوصا بعد حصولهم على برونزية الإتحاد في المنافسة السابقة في العام ١٩٩٩ في مدينة تون السويسرية، ومن خلالها أبرز الفنانين العمانيون تميزهم بالأعمال المقدمة المتمثلة في الخصوصية العمانية بالإضافة للإبداع الفني الذي ساعدهم في الحصول على المركز المتقدم بين الدول المشاركة وقد مثلت السلطنة الدول العربية وذلك باعتبارها الدولة العربية الوحيدة التي حققت هذا الإنجاز المتقدم بين دول العالم المشاركة.

نادي التصوير الضوئي بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية شكّل رؤية فنية متميزة عبر من خلالها جسور التنافس الإبداعي وبجهد أعضائه الذين حرصوا على إبراز مواهبهم مشكلة في نتاجاتهم الثرية بخيال واسع اختزل في الصور المقدمة التي تمثل جميعها وجوه أطفال بريئة تنضج بملامح الشروق والتأمل والفرح جاء ذلك في الالتقاطات الفنية المبدعة مزجت بين الامادة الملعوسة في



عدسة عبدالرحمن بن علي الهناني



عدسة خميس بن علي الهناني



عدسة خليل بن ابراهيم الرجالي

قدم في الارتقاء للعالمية التصوير الضوئي ولعل الفوز السابق بالبرونزية والحالي بالمفضية ترجمة حقيقية للتدريج في سلم الصعود. مشاركة نادي التصوير في هذه المسابقة جاءت بعشرة أعمال تمثل عشرة مصورين وحصل عنوان (الأصداء الصغيرة) والمصورين المشاركين فيها هم سيف بن ناصر الهناني وعبدالرحمن بن علي الهناني، وإبراهيم بن سعيد البوسعيد، وخميس بن علي المحاربي، وخليل بن إبراهيم الزيجالي، وسعيد بن عامر الحارثي، وخلقان بن محمد الشرجي، وأحمد بن سالم الكندي، وخميس بن أحمد الرياسي. ووردة بنت سالم المحروقي

ويؤكد هذا الانجاز على المستوى المتقدم الذي بلغه فن التصوير الفوتوغرافي في السلطنة وعلى ما وصل اليه المصورون العمانيون من تميز في الأداء كما يؤكد على مقدرة الشباب العمانيين للقطاء حيث توفر له الفرصة والإمكانات وقد وضعنا أمام مسؤولية كبيرة سنباول أن نكون في مستواها وسيعفزنا على بذل مزيد من العطاء في المستقبل إن شاء الله

وفد أكد الهناني بأن إنجازات النادي كثيرة ومتعددة فعلى الصعيد المحلي استطاع استقطاب المهتمين بالتصوير من محترفين وهواة واستطاع تنظيم مسابقة سنوية، ليكون له بذلك موقع متميز في الحركة الفنية في السلطنة.

جائزة التميز العالمي ..

بالإضافة إلى استحقاق النادي لهذا المركز توج أيضا بحصول المصور الفوتوغرافي إبراهيم الموسعدي على جائزة خاصة تمنح لاثنتين من كل المشاركين والذين بلغوا حوالي ٤٠٠ مشارك. وهي جائزة التميز العالمي

الصورة الفوتوغرافية تعبير مرئي عن آلاف الكلمات لما تتضمنه من دلالات ومعاني تعبر عن مشهد ما انسيابية توفرها المشاعر وامتصاص العين لزواياها الأربع. وعندما نتحدث عن الصورة الفوتوغرافية التي فازت بجائزة التميز الدولي في مسابقة الاتحاد الدولي للتصوير الفوتوغرافي للمصور إبراهيم بن سعيد البوسعيد عضو نادي التصوير فأبانا نراها تقدم لغة بصرية فيها من الاجتهاد الكثير حيث تنتقل بل بين ثنائية اللونين الأبيض والأسود لنقدم حوارا إقناعيا على المستوى النفسي والإبداعي وتشكيل لغة جديدة بين الصورة والمتلقي

مثل العمل طلال هادنا ذو نظرة شاردة وفي لحظة تأمل حقيقي. فلم يكثر للبد التي امتدت له

لينهض مل هو في عالم

أهر وحرر انتخبه يرى

لبوسعدي - العنصر

استخدم فيه السكوي

الشمس في كادر التمرغ

نادي التصوير

الضوئي أكاديمية

فنية وابداع تقني



عدسة هدا بن محمد الشرحي



عدسة خميس بن أحمد الريامي



عدسة أحمد بن سالم الكندي

كما طبعت الصورة بتهجين قليل لإعطاء الملمس اللين للوجه الطفولي وإعطاء العينين صفاء الأبيض والأسود.

كشفت لنا الأعمال التي فازت بهذه الجائزة عن نتاج فكري كبير حيث تقدم الصورة كقصة عمانية حملت خصوصية المكان رسمتها الطبيعة العمانية الساحرة .. كما أنها تقدم وعياً فنياً كبيراً لهؤلاء المصورين العمانيين وذلك من خلال ما تميزت به هذه الصورة من تقديم لغة حوارية تنمحي وجدان المتلقي وتسمح به غير خطوطها ومدلولاتها الفنية العميقة

الفرح والحزن والهدوء والشروع محاور لأعمال تحكي قصص عمانية..

رسالة البداية العمانية ..

أبدى خميس بن علي المحاربي قراءة فنية للعمل الذي تقدم به حيث يخرج هذا العمل عن مضامين التوثيق التقليدي للأعمال الفنية إلى عالم أرحب من التحاور والتخاطب بين العمل والمتلقي .. فيقدم هذا العمل رمزاً فنياً يحمل دلالات فنية ومعايير وقيم ترقى إلى عالم الإبداع الفني .. ويمثل هذا العمل طفلة صغيرة من البداية العمانية تعبر من خلال نظرتها البريئة قصة عمانية تحمل مضامين وأصالة الشعب العماني وترمز للبداية العمانية من خلال الأسلوب المعيشي والتقليدي.. كما يرى أن هذا الإنجاز من الانجازات الكبرى التي حققها شباب السلطنة في مختلف المحافل الدولية

المشاركة الأولى ..

أحمد بن سالم الكندي طالب بجامعة السلطان قابوس وعضو نادي التصوير الضوئي بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية يعتبر هذا الإنجاز حدثاً كبيراً بالنسبة له خاصة وهو يشارك للمرة الأولى على المستوى الدولي من خلال النادي .. ويروي لنا الكندي بدايته في التصوير عندما كانت عام ١٩٩٧ مع جماعة التصوير بجامعة السلطان قابوس التي ساعدت في نضوجه الفكري والفني وصقلت موهبته الفنية الأمر الذي شجعه بالإنضمام لنادي التصوير الضوئي بالجمعية

يعتبر نادي التصوير الضوئي بالسلطنة حديث العهد حيث أنه لم يكمل عقده الأول وهو أحد نشاطات جمعية الفنون التشكيلية المتعددة، حيث أنه عضو في الاتحاد الدولي للتصوير الفوتوغرافي منذ عام ١٩٩٣م وقد شارك في فعاليات ومسابقات مختلفة من بينها هذه المسابقة التي تقام كل عامين

شرح صور:

- مجموعة الأعمال العاززة بغضبية الاتحاد الدولي لفن التصوير الفوتوغرافي لعام ٢٠٠١م ز الأصداء الصغيرة
- أحد اجتماعات مؤتمر الاتحاد الدولي لفن التصوير الفوتوغرافي بمدينة تون
- بسنوينا عام ١٩٩٩م
- سيف الهنائي
- عبدالرحمن الهنائي
- خميس المحاربي
- أحمد الكندي
- إبراهيم اللوسنجدي

التماسك اللغوي المكون للخطاب الحكائي عند زياد علي

(الطائر الذي نسي ريشه) أنثى ذرا

عبد الجليل غزالة *

طرح الاشكالية،

ما الوسائل اللغوية التي يستعملها القاص الليبي زياد علي لتسطير كينيات الانساق النصي داخل مجموعته الحكائية التي تحمل عنوان (الطائر الذي نسي ريشه)؟ هل تستطيع المفاهيم الغريبة المنظمة لأسس النص تحديد انساق الخطاب الأدبي عند المؤلف؟

الآثار النظرية،

تدرج أسس النص والخطاب وكذلك قطاعا نحو النص وتحليل الخطاب مصطلح الانساق النصي في العديد من بحوثها الأساسية نوظف مصطلح الانساق النصي في دراستنا الحالية لتحديد التماسك المتين بين الأقسام اللغوية المكونة للخطاب الحكائي الذي ينتجه زياد علي من خلال (الطائر الذي نسي ريشه) يقوم انساق النص الحكائي على بعض الوسائل اللفظية التي تربط بين العناصر اللغوية البانية لجزيئات الخطاب المتلاحم داخل هذا العمل الأدبي

سيقطع عملنا طريقا خطيا مترابطا منذ البداية حتى النهاية، بغية وصف النصوص التي تخلق هذه المجموعة، وتحليل الضمانات والإشارات المحلية والاحالات (سابقة ولاحقة). كما سندرس أدوات الربط والعطف والاستبدال والحذف والوظائف المعجمي للكلمات القابعة داخل هذه الحكايات

والحقبة أن مقارنتنا الأسنوية ستبقى قاصرة على بناء موضوع الخطاب الحكائي والبنية الكلية للإنتاج الأدبي الذي يقدمه زياد علي. فالظاهرات تحتاجان إلى مقارنة خارجية، أما ممارستنا الحالية فتستكون داخلية خالصة. تبرز مظاهر الانساق النصي أن كل إبداع أدبي يجسد لحظة خطافية موحدة، في حين أن غيابها يقضي هذا الانساق ويدخل النص في دائرة العم: أي وجود جمل مفككة ومبتورة بشرط الانساق النصي على كل مقطع لغوي خلق كل موحدة، تتوافر فيه «خصائص معينة تعتبر سمة في النصوص ولا توجد في غيرها، ولا يفتق الانساق النصي عند المستوى الدلالي

* كاتب من ليبيا

نقط، وإنما يتوغل أيضا داخل مستويات أخرى مثل النحو والمعجم وهذا مرتبط بتصور الباحثين للغة باعتبارها نظاما يملك ثلاثة مستويات: الدلالة (المعاني)، النحو والمعجم (الأشكال) والصوت والكتابة (التعبير). يعني هذا التصور أن المعاني تتحقق كأشكال والأشكال كتعابير... (١)

يهتم الانساق النصي بالعلاقات الموجودة بين أقسام الخطاب الأدبي، لكي يحدد مجموعة من الوسائل والمظاهر التي تربط بين عنصرين لغويين: عنصر لاحق وآخر سابق.

الانساق النصي في (الطائر الذي نسي ريشه)،

يرتكز الانساق النصي عند زياد علي في هذه المجموعة الحكائية على عدة وسائل ومظاهر لغوية محددة، تنسج البنى الداخلية بكل علاقاتها ووظائفها، نذكر من بين هذه الوسائل، الاحالة، الاستبدال، الحذف، الوصل والانساق المعجمي

١ - الاحالة،

يطلقنا التحليل الأسنوي الخطابي أن مؤلف هذه المجموعة الأدبية يوظف عدة إحالات لغوية تبرز أن العناصر البانية للنصوص لا تستطيع بمفردها تأويل الخطابات الداخلية، بل لا بد من الرجوع إلى ما تحيل إليه مثل بعض الضمانات الوجودية المنفصلة والمتصلة وسمائن الملكية والنسبة وكذلك أسماء وظروف الإشارة الزمكانية وأدوات المقارنة (كمية وكيفية)...

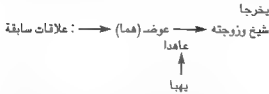
يحكم زياد علي نسج إحالاته اللغوية المشكلة لخطابات (الطائر الذي نسي ريشه) بواسطة نوعين من الضمانات:

١ - ضمان وجودية منفصلة، (أنا، أنت، هو، هي، نحن، أنتم، هما، هم، هن).

تنظم هذه الضمانات داخل عدة صفحات من هذه المجموعة الحكائية، نجد في ص: «... وشربت ماء لا هو من الأرض ولا هو من السماء». فالانساق النصي ينطبق هنا من الجملة الثانية المحتوية على الضمير المنفصل (هو)، الذي يحيل إلى الكلمة السابقة (ماء)، المقيمة في الجملة الأولى.

إن هذه الاحالة تجعل الجملتين متسقين نسبيا وتمنع تكرار بعض

يمكن توضيح هذه العلاقة السابقة بالمخطط الآتي:



يعني الضمير المثنى السالف علاقات وثيقة مع الجملة الأولى (شيخ وزوجته). وهي علاقات تخلق انساقا نصيا بين الجمل. إن تأويلا عشوائيا يقضي ضمير المثنى العائد سينتج جملا حكاية غير (أصلوية) ويؤدي إلى تكرار بعض الكلمات التي تجعلنا الضمائر في غنى عنها.

يوظف القاص زياد علي في مجموعة (الطائر الذي نسي ريشه) إحالة لغوية أصيلة تقوم على عدة ضمائر وجودية متصلة ومنفصلة: إن هذه الإنجازات اللغوية المبدعة تسلك طريقين للإحالة:

١ - ٢ طريق الإحالة المقامية:

يعانق المؤلف العالم الذي يقع خارج النص الحكائي

١ - ٤ طريق الإحالة النصية:

يلج المبدع إلى أعماق نصوص هذه المجموعة فينتغمس فيها، يخلق الطريق الأول النصوص الحكائية، حيث يجعل الكاتب يحدد الفضاء الزمكاني للأحداث التوأميلية داخل عمله، وكذلك العلاقات الفيزيائية بين المتفاعلين مع الحكايات «بالنظر إلى أيمانهم وإشاراتهم وتعبيرهم وجوهرهم» (٢). يجعل الطريق الأول المبدع زياد علي يربط لفته الواصفة بسباق المقام الحكائي. وقد أجاد ذلك بدقة متناهية.

تذكرنا التقنيات الحكائية الموظفة والمكونات المعرفية المضمرة، التي يغلفها الكاتب بطرق أسلوبية متينة، بحكايات (ألف ليلة وليلة) الشائعة في الكون و(مائة ليلة وليلة) التي درسها الباحث التونسي محمود طروشونة وبعض الحكايات الروسية التي وضع لها «فالديمر بروب» تنظيرا شاملا... وبالحكاية المصرية الخلافة (ياسين وبهاء) وغيرها من الحكايات في العالم، مما يجعل المؤلف مجموعة (الطائر الذي نسي ريشه) يتواصل عالميا دون دونية أو زلل مع تقنيات وشروط الإنتاج الموضوعي للحكايات للكونية لا يوصل طريق الإحالة المقامية زياد علي إلى تأسيس اتساق مجمل بإخل مجموعه الحكائية، في حين أن طريق الإحالة النصية يمثل سر الاتساق اللغوي عند هذا الكاتب

١ - ٥ علاقات لاحقة:

لا تتعرض الأسنوية الخطابية الغربية لهذا المفهوم، أثناء الممارسة التطبيقية، يفت تحديدها له عند المستوى النظري فقط

الكلمات التي يعوضها الضمير المقيم في الجملة الثانية. ولذلك تقوم بتأويل الجملتين (الأولى والثانية) باعتبارهما لحة متحدة تبنى نصا أو جزءا منه، تبعاً للول والقص يتوالى نظم زياد علي للاتساق النصي داخل (الطائر الذي نسي ريشه) بالضمائر عينها، وهكذا نصاب الأمثلة الآتية في ص ١٢: (أما الماء الذي شربه وهو ليس من الأرض) وفي ص ٢٢: (وهو يحدثه في شأن الأفراج...) والصفحة ٤٥ تبرز لنا الضميرين الوجوديين المنفصلين: (أنا/ أنت) من خلال المقابلة: (أنا أفقرته، وأنت تفنيه. أنا قتلته، وأنت تحيي).

فهذه العلاقات اللغوية بين الجمل اللاحقة والسابقة قامت على الضمائر المذكورة آنفا، وهي التي ساعدت الكاتب على بناء خطاب حكائي متماسك...

اذن يشترط الاتساق النصي هنا توافر بعض الضمائر العائدة صحبة الكلمات التي تعود عليها، فالإحالة تكون تبادلية بين الضمائر والكلمات التي تحيل إليها: أي أن الاثنين يحيلان إلى الشيء ذاته.

يبث الكاتب رسالة لغوية محكمة إلى القارئ العربي من خلال ضمائر منفصلة تربط بين جمل لاحقة وأخرى سابقة. فالقارئ لمجموعة (الطائر الذي نسي ريشه) لا يستطيع الفصل بين الضمائر العائدة والكلمات التي تحيل إليها. إن تقوم للاتساق النصي قائمة اذا ألغى القارئ الضمائر قاتلا. (شربت ماء، لا ماء من الأرض ولا ماء من السماء)، فعدم تعويض كلمة (ماء) في الجملة الثانية والثالثة بضمير عائذ مناسب يقضي الاتساق النصي ويبرز التفكير بين الجمل الثلاث.

تقف التحاليل الغربية الأسنوية الخطابية التي ترصد الإحالة النصية عند مفهومي الضمائر المنفصلة والعلاقات السابقة، في حين أننا نجد في اللغة العربية مفهومي الضمائر المتصلة والعلاقات اللاحقة، علاوة على المفهومين الغربيين السالفين. لذلك يعد طرح الإحالة النصية داخل اللغة العربية أوسع مما هو عليه داخل اللغات الغربية (الانجليزية والفرنسية مثلا) نجد عند زياد علي.

١ - ٢ ضمائر وجودية متصلة:

ينتج المؤلف جملا ثانية وثالثة ورابعة... متماسكة نصيا ومرتبطة بالجملة الأولى، عن طريق بعض الضمائر الوجودية المتصلة البائية للاتساق النصي

تطالعنا الصفحة ٥ بالقول التالي (شيخ وزوجته لم يخرجوا من الدنيا إلا بولع عوضهما الله به عن الفقر وقسوة الزمان، فعاهما نضيمهما إن بهاء للعلم والمعرفة). فضمير المثنى (الألف/ هما) يجعلان الجمل اللاحقة تحيل إلى الجملة الأولى (شيخ وزوجته)

تحكم الاتساق النصي، الذي يخلق تماسكاً متيناً بين الجمل المتوالية المكونة للخطاب الحكائي عند زياد علي، مجموعة «من العلاقات اللاحقة كقوله في ص ٤٥.

«أنا أفقرته، وأنت تغني»
أنا قتلت، وأنت تحيي.»

إن الضميرين المنفصلين الابتدائيين «أنا، أنت» يحلان إلى الأفعال اللاحقة «أفقرت/ تخني، قتلت/ تحيي». فالعلاقة بين الضمير المنفصل والفعل هي علاقة السابق باللاحق من حيث الدلالة والتركيب. نجسد ذلك بالمخطط الآتي

أ - أنا - أفقرت + (هـ) - علاقة لاحقة.
أنا - قتلت + (هـ) - علاقة لاحقة.
ب - أنت - تخني + (هـ) - علاقة لاحقة.
أنت - تحيي + (هـ) - علاقة لاحقة.

يفرغ الكاتب نصوصه الحكائية في قوالب لغوية مقبولة تلوح بانجازاته الأنسية الموظفة لأسلوب شخصي متميز. يعتمد على المقابلات والمقارنات والإبراز أو الإغفاء لبعض العناصر اللغوية. وهي خصوصية أسلوبية لا مضارع لها عند مدعي النصوص الحكائية، لأنها تنسج الخطابات بلغة واصفة ترسم في بعض الصفحات معالم الخطاب الصوفي والسريلي بدقة فريدة...

يوزع زياد علي أدوار الكلام داخل نصوصه الحكائية المتسقة عن طريق الإحالة اللغوية المرتكزة على عدة ضمائر منفصلة وأخرى متصلة، كما أنه يفاذر النص ليعاين الإحالة المقامية التي تقطع جذور الاتساق النصي، مما يجعل بعض الخطابات تتوغل في السرد. تضم الإحالة اللغوية، التي تمثل مظهراً قوياً من مظاهر الاتساق النصي في حكايات (الطائر الذي نسي ريشه)، مجموعة أخرى من الضمائر نطلق عليها:

١ - ٦ ضمائر الملكية والنسبة،

أبرز التحليل الأسنسي الخطابي أن الكاتب يبدع اتساق نصوصه الحكائية بالاعتماد على استعمال ضمائر وجودية منفصلة ومتصلة تخلق علاقات سابقة ولاحقة بين الجمل المتتالية ارتبطت هذه الضمائر كلها بالأفعال فقط

نجد وسيلة أخرى للإحالة اللغوية عند زياد علي، وهي توظيفية لبعض ضمائر الملكية والنسبة المتعلقة بالأسماء فقط، مثل «أصحابه، أمه، خالي، عزيمهما، أصحابك، لغرسه، جسدها، بأنغامه، موقفهما، ولدي، أغانيه، دكانك، صديقك، قصتك، والدك، رأسه، لكليه، مهرها، سلوكه، طبعه، بعيادته، أمي، «بوي» أحواله، تجارتها، عمك، جوعه، سراحها، بأرجلها، بطنها، والده، خاله، بجناحيه، ريشه، صلاتكم، مشاكلكم، نفسه، ولدها، مضاربهم،

أولادي، أختي، خالها...».

يوظف زياد علي ضمائر الملكية والنسبة ليعبئ اتساق النصوص الحكائية التي تحملها مجموعة (الطائر الذي نسي ريشه)، يساعدنا هذا التوظيف على التمييز بين أدوار الكلام التي تنتمي إليها كل ضمائر الملكية والنسبة المتعلقة بالمتكلم: (ولدي، أمي، «بوي»، أختي...) والمخاطب: (أصحابك، دكانك، قصتك، والدك، عمك، صلاتكم، مشاكلكم، أولادك...)، والغائب بأعداده الثلاثة: (أصحابه، أمه، عزيمهما، لغرسه، جسدها، بأنغامه، موقفهما، أغانيه، صديق، رأسه، لكليه، مهرها، سلوكه، طبعه، بعيادته، أحواله، تجارتها، جوعه، سراحها، بأرجلها، بطنها، والده، خاله، بجناحيه، ريشه، نفسه، ولدها، مضاربهم، خالها...).

تحيل ضمائر الملكية والنسبة السالفة إلى السياق المرتبط بالمتكلم والغائب والمخاطب والغضاء التزمكاني. إنها ضمائر نعتبرها بنيتها خارجة عن النص. وهو ما نعناه سابقاً بالاحالة المقامية. لا تلج هذه الاحالة عالم النص الحكائي إلا في الكلام المستشهد به «أو في خطابات مكتوبة متنوعة من ضمنها الخطاب السريدي، وذلك لأن سياق المقام في الخطاب السريدي يتضمن سياقاً للإحالة.. وهو تخيل ينبغي أن ينطلق من النص نفسه، بحيث إن الإحالة دأله يجب أن تكون نصية» (٣)

والحقيقة أن الخطاب الحكائي الذي يوظفه زياد علي لا يلغي الاحالة السياقية التي ترحل خارج نصوص (الطائر الذي نسي ريشه). يمكن اعتبار الضمائر التي يستعملها الكاتب: «أنا، نحن»، أو تلك تشير إلى القارئ العربي: «أنت، أنتم» بأنها سياقية. وهي عملية لغوية تؤدي إلى تنوع أدوار الكلام في خطابات هذه المجموعة.

يتجلى الدور الرائد للاتساق النصي عند زياد علي في بعض ضمائر الغيبة العددية (مفرد، مثنى، جمع) التي تؤدي أدواراً كلامية مخالفة للضمائر الوجودية المتصلة. هذه الضمائر هي: (هو، هي، هم، هن)، وقد سبق الذكر أنها تخلق علاقة سابقة مع الجملة الثانية: «وشريت ماءً لا هو من الأرض ولا هو من السماء».

إنها تربط عناصر النص ببعضها وتسد كل فراغ بين الأقسام. والملاحظ أن ضمائر الملكية والنسبة الموظفة في هذه الحكايات تقوم بعمل مزدوج: فهي تضم المالك والمملوك أو المنسوب، والمنسوب إليه، من خلال التدقيق في كيفية عودة الضمائر على الكلمات المتعلقة بها

الهوامش

١ - محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩١، ص ١٥.

٢ - المرجع نفسه، ص ١٧

٣ - المرجع نفسه، ص ١٨

«الحب في المنفى» لبهاء طاهر.. بين الحنين الى الحلم الناصري وتشريح العضارة الغريبة

محسن خضر *

للحقة الساداتية، وحيث تتفجر - أيضا- أحداث غزو لبنان ومذبحة صابرا وشاتيلا خلال الزمن الروائي.

ان بطل بهاء طاهر: المثقف السليبي، المأزوم، المحبط بواصل مهمة بطل «قالت ضحى» في نقد الحقبة الناصرية، في نفس ملحمي إيزيسي تقترب نبرة البطل فيه بين الاستنجاذ بالبطل الكاريزمي المميت من قبل ١٢ سنة- جمال عبدالناصر- ونبرة العقاب والتبرير، وخاصة انه يشهد من على البعد تداعي مقومات الوطن وتحول المثقفين، سقوطهم وانتهازيتهم وخيانتهم، وتفكك عرى العرب واقتناذ بوصلته الديناميكية، واستنراء الثورة المضادة والاتقضا على مكاسب ثورة يوليو والاجهاز عليها.

يقول: «قفزت من الفراش وخرجت مرة أخرى الى الصلاة ووقفت أمام عبدالناصر، سألته لماذا يعيش غسان محمود ويموت خليل حاوي؟ لماذا يموت من صدقه وصدق الرؤيا؟.. كان قد رأنا- كما قلت أنت- نفعل الصبح في النيل وفي الأردن وفي الفرات، فلماذا كذبت عليه؟.. لماذا ربيت في حجر ك خانونك وخانونا؟ من باعوك وباعونا؟.. لماذا لم يبق غير غسان محمود؟ لا تدافع عن نفسك ولا تجادلني، فها هو خليل حاوي قد انتحر.. لا تك.. على الأخص لا تك!.. ولا داعي لهذه الحشرة في الصوت، ولا داعي لقرار من رئيس الجمهورية بتأميم الشركة العالمية لقناة السويس شركة مساهمة مصرية، ولا داعي لقيام دولة عظمى تحمي وتهدد وتصور وتبهد، ولا داعي لكل هذا الطنين في الأذن فأنا لا أحتل! اسمعت».

الرواية لا تناقش فقط انهيار الحلم الناصري، ولكنها تناقش أيضا انهيار الحلم القومي وصعود عصر النقط، أو التحول من قوة الثورة الى قوة الشر، وفساد السياسات النفطية، والتجزئة العرقية، والحزب الاهلية اللبنانية، والمد الاسلامي، والصحر الاساسي للرواية هو علاقة الشرق والغرب، من خلال علاقة المراسل الصحفي ببريجيت المرشدة السهاجية التنصاوية ومن خلال هذه العلاقة يناقش بهاء طاهر اللثائية الحضارية، ويناقش عنصرية حضارة الرجل الأبيض، فقد رفض المجتمع الغربي استثمار

علاقة المثقف بالسلطة، وآثار التحولات الاجتماعية تكاد أن تكون التيمتين الغالبتين على أدب بهاء طاهر، وإذا أضفنا هما ثالثا يشغل بهاء طاهر وهو علاقة الشرق والغرب أو الذات والآخر لخرجنا بمعادلة تختزل المشروع الابداعي لبهاء طاهر وهي قضية النهضة والتقدم، ولعل كتابه التاريخي «بناء رفاة» حول بعض شخصيات النهضة في التاريخ المصري الحديث يؤكد هذا التحليل، حيث حاول رصد تطور مسيرة النهضة في الوعي المصري الحديث. في روايته العيشة «قالت ضحى» (١٩٨٥) يناقش بهاء طاهر ظاهرة «سلبية المثقفين وانقطاعهم عن التواصل مع حركة الشارع، وعملية الهدم والتغيير التي تمت في مجتمع الستينات في مصر الناصرية، وتصور الرواية عجز المثقفين، وانحرافهم عن التزامهم السياسي، وفي «قالت ضحى» نشهد التوتر بين الحلم بالعدل الاجتماعي وبين سطوة الحب، أو الصراع بين الحب والعدل معا، من خلال بحث مصر عن نفسها وانبعاثها.

كما أن «قالت ضحى» تناقش مصير الثورة في العالم الثالث، ومدى مسؤولية قادتها عن نجاح مسيرتها.

ويعد «شرق النخيل» و«بالأمن حلمت بك» وفيها توترات علاقة الشرق بالغرب، و«الثاني صفية والدير» عن النسيج الوطني المصري من خلال مناقشة العلاقة بين عنصري الأمة والتأكيد على وحدة الأمة العرقية، تأتي خاتمة المطاف في مسيرة بهاء طاهر الابداعية «الحب في المنفى» الصادرة عن روايات الهلال لتناقش بلفظ درامية وبحرفية الروائي الماهر علاقة الثقافة العربية بالثقافة الغربية، أو علاقة الأنا العربية بالآخر الغربي، عبر بنية روائية متماسكة وممتعة.

تدور أحداث الرواية خلال عام ١٩٨٢، من خلال رؤى ومشاهدات المراسل الصحفي المصري في إحدى العواصم الأوروبية، وحيث تتابع توتر العلاقة بين الصحفي المرموق شبه المنفي، والذي ابعدته صحيفته لتخلفه منه بسبب ميوله الناصرية، وعذاته

* أكاديمي وقاص من مصر.

علاقتها بزواجها الأفريقي الأسود- من غيننيا بيساو- ويضطهدونها حتى بنهار الزواج ويستسلما للانفصال. يرام البطل على قدرة الحب على تصحيح الفجوة الحضارية، وعلى تجاوز ذكريات الظلم الاستعماري لبقية العالم. إن الرواية تحمل في ثناياها أدانة الحضارة الغربية وتنبت بأفولها لأنها قامت على الجشع، والعنصرية، والأناثية، كما تدن الرواية التحيز الغربي للكيان الصهيوني.

يقتل الروائي الحاقق من الوقوع في خطأ التعميم، والاطلاق، وليس كل البيض أصحاب وجوه قبيحة، فبرجيت المثقفة العاشقة، ومولر رئيس منظمة لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان يمثلان الوجه الناصع للغرب الزافه والعدل والحب، والقدرة على تخطي جلد الذات إلى الآخر، والتضامن مع ضحايا العدوان والديكتاتورية في شيلي ولبنان وفلسطين، كما يفلت من تجميل الوجه العربي على أطلانه، فإلى جوار بطنا وإبراهيم الصوفي المصري الماركسي الذي يسقط في مخيم شاتلوا وهو يتصدى لوحشية جنود جيش الدفاع، فإننا نجد الأمير العربي حامد الذي يمثل لأخلاقية الرسائل النقطي، والذي يتخفى وراء شعارات براقة ليفني تعاونه مع مليونير يهودي في أعمالهما المشتركة.

تتعدد الأساليب الفنية في الرواية بين الحوار والمونولوج والحلم وصوت القصيدة والكابوس، وبين لغة محايدة، ولغة شاعرية مكثفة، وقرابة تصحيح فضاء انساني يسمو فوق بشاعة الواقع، وليست اللغة الشاعرية هنا مجرد قناع أو حيلة، ولكنها ضرورة فنية يملئها منطق العمل الفني، فتجني شاعرية الأسلوب هنا معادلاً لموضوعياً للسلطوق العربي والقبح الغربي معاً. ونجح الكاتب في مزج الجانبين الفني والتسجيلي في لغة متماسكة، كما مزج بين الجانبين للتسجيلي والخيالي (شهادة بدير الشيلي).

نقرأ «انتهى عمري ولكني أحبك، وكأنني أبدأ هذا العمر فتقولين بضمكة صافية وأنت تضعين رأسك في صدري ولكن ألا تعرف أن كل المحبين صغار لا عمر لهم وأن الحب طفل؟ وكنت أعرف أيضاً أنها كذبة ولكن ما أجمل هذا الكذب! ما أجمل هذا الوهم.. وأنا أحبك، وأنت معي، في الليل الحنون، في الحديقة المانية، ولا تعودين صغيرة ولا أعود كهلاً ولكننا مجلوان معاني ذلك القمر الفسي، في عمر واحد دون عمر، في قلب الحب الملل، في الزمن الوحيد الأبدي، وأنا أحبك، وانتهى.. وكان هذا في البدء، ليلة أصبحتنا واحداً.

إن يكون بهاء الدين أول أو آخر المثقفين العرب الذين يناقشون قضية الأنا والآخر، وهي القضية التي تكاد تكون القضية المركزية في الثقافة العربية المعاصرة، مهما تعددت صيغها، فقد سبقه يحيى حق، وتوفيق الحكيم، ويوسف ادريس، وسهيل ادريس، والطيب صالح، وفتحى غانم، وسليمان فياض وغيرهم، ولكن يتميز بهاء طاهر برويته ولغته الخاصة في هذا النقاش وعندها

تسأله برجيت في نهاية علاقتها عن الخلاص، (أذن فأين السلام يا صديقي فيجبها: بأن فناء، وأن نحلماً، تسقط العلاقة بين المراسل الصحفي المصري المنفي، وبين الفتاة النمسائية المنصنة والمؤمنة بالانسانية في رحابتها، واحترام الآخر في وجوده، تسقط بسبب ضغوط الأمير العربي، وأناثية صاحب الشركة الذي استجاب لضغوط الأمير.. إن المال هو السيد الوحيد.

تتمتع قوة الرواية من الثنائيات التي تحفل بها: صعود الثورة وسقوطها، الحلم القومي والتفرد القومي، الشرق والغرب، الثورة والثورة، الحب والعجن المقاومة وإسرائيل، وهذه الخطوط المتوازنة، والمتقاطعة حيناً تدعم الفكر الذي تحفل به الرواية أن المثقف الناصري المحيط ابن فرائس المدرسة، والتي فتحت له الثورة أبواب الصعود الاجتماعي من خلال سياساته وتبسيط عملية الحراك الاجتماعي يفتزل أزمة المثقف العربي المعاصر، وخاصة أن غزو لبنان نجح في أن يخرج من شرنته القطرية إلى الهم القومي، فيحاول البطل حشد المشاركين في ظاهرة كبرى بالمدينة الأوروبية للتحديد بغزو لبنان، وإدانة مذبحه صابرا وشاتلانا، إن بطل بهاء طاهر يعبر بشكل ناجح من وعيه الخاص والذي يمثله بطله- فكما ذهب جولدمان أن وعي المبدع جزء من الوعي الكلي للجماعة، وإن الحياة الاجتماعية تبدو كبنية كلية مترابطة تتدحرج داخلها الفرد المبدع. وبعد الأبعاد الأنيب رمزا للحياة الاجتماعية، فالأشعار الأدبية العظيمة تعبر عن رؤية متماسكة للعالم وهذه الرؤية تعد ظاهرة اجتماعية لأفردية مترابطة العناصر.

والدالة الجديرة بالتوقف ما تحمله هذه الرواية من استناد أو علائق كوكبية تتعلق بالتحول الحادث في الخريطة العالمية خلال السنوات الأخيرة، وانعكاس ذلك على ممالك الحقيقة المطلقة من قطاع عريض من المثقفين العرب الذين أريكهم حجم الانهيارات، وسعة مشهد التحول، والتدخل في البنية الأيديولوجية، وعجز المثقف العربي المعاصر عن استيعاب أبعاد التغير. يعترف إبراهيم الصوفي الماركسي، وصديق البطل اللدود عن عمق أزمة المثقف العربي (إننا نشعر أننا شيحان من عصر مات.. نعرف أن عبدالناصر لن يبعث من جديد وأن عمال العالم لن يتحدوا).

ويعترف المثقف الناصري بديره (فعلتم انه مثلي.. يشتب بيقينه لكيلا ينتهي عالمه.. لكيلا يضع الحلم الذي دفعنا فيه ثمننا عمراً بأكمله) أنها أزمة اليقين الماركسي، واليقين الناصري في ظل انسحاب زمانهما، وصعود يقينات أخرى. الاسلامي والامريكي والاسرائيلي والتفطلي.. إنها أزمة جيل بأكمله، فقد منطقت ومهمته، وضاع حلمه، ليجلها إلى قضاء آخر مغاير وقبيح وسط عجز مثقفاً العربي، مولدة أزمة الاغتراب الوجودي له هل يمكن أن تقول لي أنت ما الذي جرى؟ أقصد لماذا لم نعد نعرف

أبدا أية فرحة حقيقية ولا حتى أية سكونية حقيقية؟ هل تعرف كيف صدر الأمر بحرامتنا من السعادة سقوط الحلم الناصري أوبرت الحلم الاسلامي للسادة، فابن البطل - المنفصل عن زوجته وزميلته الصحفية - الذي يدرس الهندسة يتحول الى التشدد الديني ناعنا لعب الشطرنج «بالعمل الحرام»، بل ويمنع شقيقته - الابنة الثانية لبطل الرواية - من مشاهدة التلفاز لنفس السبب، انه نفي كامل للحياة، كما يرى أوبو. كما تنتهي الرواية بموت بطلها، والذي نجا من أزمة قلبية سابقة لانفعاله بأحداث غزو بيجروت والتي قدمها مستعينا بالوثائق والأرشيف والشهادات دون إنقال للعمل، يموت بطلها الذي رفض الانتحار قبل ذلك لأن حياته فقدت معناها، من قبل بغياب الحلم الناصري وقدره الثورة على التغيير، والأُن بتعطيل الحب وإفتراق بريجيت عنه التي كانت تمنى انجاب طفل منه، فقد الحياة معناها عنده

تمثلت الرواية بإحالات الى البحري والمتمني وهزير وعمر بن أبي ربيعة وكثير عزة وصلاح عبدالصبور والسياب وخليل حاوي وأمل دنقل ولوركا، ويورد أبياتا للمتمني ونيرودا والى جانب اغنيات لأم كلثوم وشادية ان لهذه التضمينات والاستعارات أكثر من وظيفة، منها اكساب الملامح الثقافية المطلوبة للشخصية، والتعبير عن الفضاء الثقافي الشخصي للشاعر وصيرورة الثقافة العربية، وثالث وهو الالهام الاشارة الى وحدة الثقافة الانسانية باعتبارها المسار المشترك لالتقاء الحضارات المختلفة والمتصارعة، ويعمق المؤلف هذه الوظيفة بتكرار قراءة الجيبين للشعر في خلواتهما. تحاكم الرواية العجز العربي «ولكن هل هذه يا صديقي هي العروبة التي عشت تحلم بها؟» ويختزل العجز العربي في مصدره الاساسي «نعم، لماذا ندمر أنفسنا بأيدينا؟»

يواصل بهاء طاهر في هذه الرواية نقده ومراجعتها للحقبة الناصرية، ولكنه يحيله الى حلم أندلس مفقودة، بل يتوحد المثقف المتمني مع حلمه الناصري (إن تشبهي بحلم عبدالناصر إياهما لم يكن إيهاما بالمعبد الذي عشت مقتنعا به، بل كان أيضا تشبهاً كلي الشخص - بإيام المجد والنجاح والوصول)، بل انه يولف كتابا عن عبدالناصر في الحقبة الساداتية منعت الأجهزة توزيعه، وإطلقوا عليه اسم «أرملة الفقيده». يريد بهاء طاهر أن يؤكد على رسالة وتساوة الحلم، فالحلم هو العاصم والملاذ، والتشيت بالحلم أشرف من السقوط المهين

يظل الزمان الناصري حاضرا بقوة في الرواية التي تدور في الثمانينات، ويجمع وعي المراسل بين التوحد والانبهار بهذا الحلم وبين ادانته، وهو يدين انتهازية المثقفين بالخاص، فقد ضارب بغناض الدولارات التي تقاضاها كبذل سقري في سفرياته الصحفية، أما زوجته فقد تاجرت في التاكسيات والأراضي «كنت أنت أيضا

تشترى وتشترى... لماذا؟ ومتى بدأت الكلمات تصبح مجرد كلمات.. الثورة والعروبة والاشتراكية والعداء؟ كلمات للمقاتلات والندوات ولكنها ليست للحياة! لم افعل سوى ما كان يفعله غيري! ان نقنع الآخرين بكلماتنا.. بالعدل والمساواة والثورة والتضحية، ولكننا نعيش مع ذلك كله في درجة ارفع، في رفاهية أكثر لكي يرايتنا الالهام».

والى جانب انتهازية المثقفين، تناقض الرواية مسألة صراع الاجيال، وعلاقة المثقف بالسلطة، والكتب في الثقافة العربية، وفساد الصحافة وشقاء الحب، وسطوة الانفتاح الاقتصادي (لم ينبع من هذا الانفتاح أحد)، ووضعية الجنس في الحضارة الغربية، والسيطرة الصحفية على الاعلام الغربي

وبرغم مشاعر الاحباط والاغتراب التي تسم شخصوس (الحب في المنفى) الا ان الرواية تحمل وعدها أو بشرى الخلاص (لا يمكن ان تكون الفجوة قد ضاعت الى الابد، هي دماء على كل حال تلك التي تجري في عروقنا وليست جليدا وسينفجر الغضب قبل الصباح).

ستبقى طويلا في الذاكرة الأدبية شخصيات «الحب في المنفى». شخصيات بريجيت المثقفة الرومانسية والتي تمثل الوجه المسح والانساني للحضارة الغربية، وشخصية مولر الذي يمثل الضمير الأوروبي المعذب وسعيه للتكفير عن خطايها، وشخصية ابراهيم الصحفي الماركسي الذي يتنقح في المنفى اللبناني والذي تتداخل في شخصيته ملامح ابراهيم نوار الصحفي المصري الذي استشهد في ببروت.

ويستوفقنا عنوان الرواية، فالمؤلف كان حريصا على تثبيت معنى «المنفى» ليجسد من خلاله ظاهرة النزوح الكبير - قسرا أو اضطرارا - لعمرات المثقفين المصريين الى الخارج - في منافي المشرق العربي والشمال الاوربي خلال الحقبة الساداتية والتي شهدت تدهور الوضع الثقافي عموما، والمطاردة المستمرة للمعارضين وخاصة المثقفين الفاعلين النشطين.

وبهاء طاهر يحكم اقامته الطويلة في الشمال منذ عام ١٩٨١م حيث عمل في المقر الاوربي للأمم المتحدة بصور أبعاد هذا المنفى بصدق وتمكن معا، وهو بطور في هذا العمل النموذجي القيمة التي بدأها على استحياء في «ويالأس حلفت بك» حول علاقة الشرق بالغرب، وهذا المنفى لم يمنعه - من ناحية أخرى - ان يرى ويتابع أبعاد الأزمة - من على البعد - في الوطن الصغير (مصر) وفي الوطن الكبير - الأمة العربية - وحيث ينبع في طرح أبعاد الأزمة في كليهما متعلما سبيل الخلاص

وعندما يغادر الحياة نشعر ان المثقف الناصري، والعاشق الولهان، والفتان الشاعر يغادروا الينا، وأن نهايتهم ليست الا مجرد استراحة محارب: غفا قليلا من التعب، ومن الاحتجاج على زمن النبط بعد غياب زمن عبدالناصر

في لغة أحلام مستغانمي

عبد السلام صحراوي *

الكاتبة عنواننا للمرحلة الثانية من عملها الروائي الذي أشارت الكاتبة الى انه سيكون على ثلاث مراحل أي في شكل ثلاثية. فهي بذلك تعد بعمل روائي ثالث في المستقبل.

اما «فوضى الحواس» فقد كان صدورها عام ١٩٩٨ عن دار الآداب ببيروت^(١). وقد اعتمد هذان العملان الروائيان للتدريس في كثير من الجامعات والمعاهد العربية، منها جامعة بيروت الامريكية وكذا معاهد الآداب في الجامعات الجزائرية من خلال اجتهد بعض الاساتذة والطلاب. كما ان للكاتبة بعض الاصدارات الاخرى خارج الرواية وفي الشعر تحديدا منها «على مرفأ الأيام» - الجزائر ١٩٧٣، و«الكاتبة في لحظة عري» عن دار الآداب ١٩٧٦، وكتاب صدر لها في باريس يحمل عنوان «الجزائر - المرأة والكاتبة» (سنة ١٩٨٥)

والمقام لا يتسع هنا للحديث عن مضمون هذين العملين الروائيين لهذه الكاتبة، فليس موضوعنا هو التعرض للمضمون وانما أردنا هنا حول «لغة الكاتبة في كتابتها الروائية كما هي واضحة في عملها الروائيين «ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس». ولعل أفضل ما يلخص مضمون العملين ما قاله نزار قباني عن «ذاكرة الجسد» وهو ينطبق على «فوضى الحواس» لكونها استمرارا ومرحلة ثانية لـ «ذاكرة الجسد» قال نزار عن «ذاكرة الجسد» وعن الكاتبة «أحلام». «روايتها دوختني. وأنا نادرا ما أدوخ أمام رواية من الروايات، وسبب الدوخة ان النص الذي قرأته يشبهني الى درجة التطابق فهو مجنون، ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش، وإنساني، وشهواني. وخارج على القانون مثلي.

ولو ان أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية

تفردت الكاتبة والشاعرة الجزائرية «أحلام مستغانمي» وتميزت في تجربتها الكتابية لكونها أول كاتبة جزائرية تخوض مغامرة الكتابة الروائية باللغة العربية، وهي دون شك مغامرة صعبة سيما حين نعلم ان جل الأدباء والأدبيات في الجزائر (الجزائريين) كتبوا بالفرنسية وترجمت أعمالهم بعد ذلك الى العربية. والأدبية «أحلام» تشير الى هذا الموضوع اشارة بليغة للغاية حينما تهدي روايتها الأولى «الى مالك حداد.. ابن قسنطينة، اذ نقول في اهداء روايتها «ذاكرة الجسد».. «الى مالك حداد.. ابن قسنطينة» الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألا يكتب بلغة ليست لغته.. فاغتالته الصفحة البيضاء.. ومات متأثرا بسيلطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية، وأول كاتب قرر أن يموت صمتا وقهرا وعشقا لها».

ونقول أيضا في هذا اهداء.

«والى أبي.. عساه يجد هناك من يتقن العربية، فيقرأ له أخيرا هذا الكتاب.. كتابه»^(٢).

وليس عبثا ان تضمن «أحلام» هذا اهداء لروايتها فالامر لا محالة متعلق بعشقها وحبها للغة العربية وهي تبعا لهذا نتجه نحو خرق القاعدة وتصدر روايتها الأولى باللغة العربية في الجزائر سنة ١٩٩٣ عن دار الآداب ببيروت، ويعاد طبعها عام ١٩٩٦ في طبعة ثانية وفي طبعات أخرى فيما بعد. غير ان الطبعة الثانية لرواية «ذاكرة الجسد» يكتب مقدمتها الشاعر العربي الكبير نزار قباني.. وبعد سنوات من كتابتها لـ «ذاكرة الجسد» تعود فنتل علينا من جديد برواية ثانية هي «فوضى الحواس» هذا العنوان النفاذ لأعمالها الروائية الذي ارادته

* أكاديمي من الجزائر

الاستثنائية المغتسلة بأماط الشعر. لما ترددت لحظة واحدة، ويتابع نزار قباني قائلا.

«هل كانت أحلام مستغانمي في روايتها (تكتيني) دون أن تدري. لقد كانت مثلي متهمجة على الورقة البيضاء، بجمالية لا حد لها. وشراسة لا حد لها. وجنون لا حد له.

الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور. بحر الحب، وبحر الجنس، وبحر الإيديولوجيا، وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها، ومترزقيها، وأبطالها وقائليها، وملانكتها وشباطيها، وأنبيائها، وسارقها.

هذه الرواية لا تختصر «ذاكرة الجسد» فحسب ولكنها تختصر تاريخ الوجد الجزائري، والحزن الجزائري والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي...»^(٢)

والذي يعود إلى «ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس» سيقف على مدى صدق نزار قباني عندما علق على ما كتبه أحلام بهذه الكلمات الموحية، ويقف على الأحداث التي ضمنتها الكتابة روايتها، وهي الأحداث التي طبعت تاريخ الجزائر أثناء الثورة الجزائرية المظفرة، وبعد الاستقلال وصولا إلى الأزمة والمأساة التي لحقت بتاريخ هذا البلد الشامخ باسم الديمقراطية والتعددية وإيديولوجيات شرقية وغربية دفعت بأبناء البلاد إلى التنافر، والتطاحن، والقتال والافتتال والسببة كانت «الجزائر» هذا البلد العزيز على قلوب الوطنيين والغيريين، والبلد المقدس في عيون الشهداء الأبرار.

إن ما يهمنا في هذا البحث المتواضع هو الوقوف على لغة الكتابة الروائية لهذه الكاتبة التي فاجأت القراء بعملين روائيين هما مفخرة الأدب الجزائري الروائي.. إذ تمثل الكاتبة نموذجا فريدا للكتابة الروائية «النسائية» في الجزائر. وهي التي ترفض أن تحاكم ككاتبة وتمتبر مصطلح «الأدب النسائي» نوعا من الإهانة للمرة إذ تقول في حوار أجرتة معها مجلة «زهرة الخليج»: «أنا أريد أن أحاكم ككاتبة بدون تاء التأنيث وأن يحاكم نصي منفصلا عن انوثتي، وبدون مراعاة أي شيء»^(٣).

وتقول في موضع آخر: «إن الكتابة بالنسبة لي متعة، ولا أمارسها إلا من هذا المنطلق...».

غير أن من أجل ما كتبه فيما يتعلق باللغة والكلمات والكتابة

يرد في توصفها الروائية ومن ذلك ما تحدثنا به في رواية «فوضى الحواس» إذ تقول: «يحدث للغة أن تكون أجمل منا، بل نحن نتجمل بالكلمات، نتقارها كما نتقار ثيابنا، حسب مزاجنا ونوايانا». وتتابع قائلة: «هناك أيضا، تلك الكلمات التي لا لون لها ذات الشفافية الفاضحة كأمارة خارجة توا من البحر، بثوب خفيف ملتصق بجسدها أنها الأخطر حتما لأنها ملتصقة بنا حد تقمصنا».

إن عناية الكاتبة بلغتها الروائية يفوق كل توقع، حتى ليخيل للقارئ أن لغة الخطاب الروائي عند «أحلام» هو موضوع النص ذاته، وهذا ليس غريبا حين نعلم أن الكاتبة عاشقة للغة العربية وهي تريد أن تصل باللغة إلى مجدها أو تعيد لها فطرتها الأولى بعيدا عن الدس والابتذال.

وهذا الاحتفال والاحتراف باللغة في الكتابة الروائية عند أحلام يتبدى في كل مقاطع النصوص التي يصدم بها القارئ وهو يقرأ في «فوضى الحواس» أو في «ذاكرة الجسد». إن «أحلام» يعتمد بها سرورها باللغة إلى جعلها «بطل» النص كما يذهب إلى القول أحد الباحثين.^(٥)

وقد ذهب عبدالله الغداسي في توضيح العلاقة بين الكاتبة أحلام وبلغتها الروائية إلى حد القول أن الكاتبة استطاعت أن تكسر سلطة الرجل على اللغة، هذه اللغة التي كانت منذ أزمنة طويلة حكرا على الرجل واتسمت بفحولته، وهو الذي يقرر ألفاظها ومعانيها فكانت دائما تُقرأ وتُكتب من خلال فحولة الرجل الذي احتكر كل شيء حتى اللغة ذاتها.

وإذا كانت أحلام تريد أن تحاكم ككاتبة بدون تاء التأنيث فإن روايتها ملتصقتان بالأنثوية وهذا الانصاف هو الذي جعل عملها الروائي يحظى بالتقدير والتفوق، حيث استطاعت أن تصنع من مادتها اللغوية نصوصا تكسر فيها عادات التعبير المؤلف المبتذل وتجعل منها مواد اغراء وشهية، وراحت وهي تكتب تحفل بهذه اللغة التي أصبحت مؤنثة كأنوثتها، وأقامت معها علاقة حب وعشق دلا على أن اللغة ليست حكرا على فحولة الرجال بل تستطيع أن تكون أيضا إلى جانب الأنوثة، فصارت اللغة حرة من القيد والثابوهات وصارت للمرأة مجال «لأن تدخل الفعل اللغوي وتصبح فاعلة فيه فاستردت بذلك حريتها وحرية اللغة. وكل ذلك من خلال علاقة جديدة حميمة

بين المؤلفة واللغة وبالأحرى بين الكاتبة ونسج الخطاب اللغوي المتألق والمغري كما يبدو عند أحلام.

«فأحلام» هي مؤلفة الرواية، وأحلام هي أيضا بطله النص، واللغة فيما كتبه أحلام هي الأخرى بطله، بحيث أن اللغة الروائية في هذين العليين تطفئ على كل شيء وتتحول إلى موضوع الخطاب وموضوع النص، فامتزجت بذلك انوثة اللغة المستعادة مع انوثة المؤلفة وكذا انوثة «أحلام» البطله في الروائيتين ووحدة العلاقة بين الانثى خارج النص والانثى التي في داخل النص تعني عضوية العلاقة بين المؤلفة ولغتها.

وتمتد هذه العلاقة من خلال «اتحاد الانثى (أحلام) مع كل العناصر الاساسية في الروائيتين فأحلام هي أحلام، وهي المدينة وهي قسنطينة، وهي البطل وهي الوطن وهي الذاكرة وهي الحياة، لأنها في البداية كان اسمها حياة، وهي النص وهي المنصوص، وهي الكاتبة وهي المكتوبة وهي العاشقة وهي المعشوقة وهي اللغة وهي الحلم وهي الألم لأن الحلم والألم أحلام تسايي حلما وألما»^(١)

في الروائيتين تحررت المرأة «البطله» وتحررت معها «اللغة» وتولد من ذلك نص روائي جديد يمجّد اللغة بالدرجة الأولى ويحتفي بها.

الأدب فن أداته اللغة، فاللغة هي الاداة الرئيسية لكل خطاب أدبي، وكيفية وأسلوب التعامل مع اللغة هو الذي يحدد قيمة وطبيعة الخطاب، فعلاقة الأديب باللغة هي في كل الحالات علاقة خاصة واستثنائية ومن هنا تصبح هذه العلاقة الخاصة، عبارة عن ممارسة للغة (pratique) (Une)، تكتسب ابعادا مختلفة وترتقي إلى مستوى الصميمية (L'initime) ومن ثم فإن الخطاب الأدبي من هذا المنطلق، ومن كونه يعتمد على اللغة بل هو اللغة ذاتها يصبح خطبا خاصا باعتبار خصوصية العلاقة ما بين اللغة وصاحب الخطاب، ومادام الأدب فنا، فالفن ينتج عادة للتأثير في الآخرين شعوريا وجماليًا، والجمالية (l'esthétique) لا تتأني للخطاب الأدبي الا من خلال لغته، ومن ثم فإن الكتابة الأدبية تتحول لدى الأديب إلى عملية اغراء^(٢) (Se duction) عن طريق اللغة (Discours se duction) التي هي الاداة الاساسية لديهم. وهذه العلاقة الخاصة مع اللغة

تكتسي أهمية خاصة في التأثير وجلب انتباه الآخرين واهتمامهم ثم تقديرهم.

ان الأدب لا يأتي له ذلك الا بفضل ما للغة من امكانيات هائلة في التعبير التي مصدرها الأساسي هو (المجاز) داخل الاستعمال اللغوي في مجال التعبير الأدبي.

ففي الكتابة الأدبية تتحول اللغة من كونها تؤدي وظيفة الاتصال والإبلاغ فصب إلى مستويات تعبيرية أخرى، وذلك بتفجير طاقاتها الكامنة عن طريق المجاز ويطرق لم يسبق لها مثيل. ولو ان الأدب كان مجرد كلام عادي لكان ككل كلام. غير أن الأدب هو ان تعبر عن الأشياء على غير منوال سابق وهو «السمو بتعجيير الأشياء والسعي إلى احداث عملية تشويش مقصودة في قاموس اللغة...»^(٣)

والأدبية الروائية «أحلام مستغانمي» تمارس علاقة خاصة مع اللغة، هذه العلاقة الخاصة مع لغتها تجعلها تكسر تلك المعادلة التقليدية والكلاسيكية بين الدال والمدلول، ناهيك ان اللغة في كتابات «أحلام» تتحول إلى أداة «اغراء» (Se duction) بامتياز كبير. إن «أحلام» تتألق في «ذاكرة الجسد» وفي «فوضى الحواس» بل انها تتألق وتتمازج بلغتها الساحرة المغرية للقرّاء، حيث تمارس نوعا من العشق والمحبة للغة، وتصبح من هذا العشق وهذه اللغة أشكالاً تعبيرية مريضة ومغرية للقرّاء. والأكثر من ذلك أنها- ولا شك- تستمتع وهي تكتب وتبدي نوعا من اللذة والاشتيا للكلمات والأشياء بغريزة الانثى التي تعرف قيمة الكلمات المؤثرة. ويعتمد بها الأمر إلى حدود المتعة والسرور بالكلمات وبالله.

وهي لا تريد ان يخسها هذا الأمر وحدها. بل انها تلقي به إلى المطلق- القرّاء- حيث تستدرجه بلغة رائعة، صافية، كالصبي، كالمتعة، كالشهية. تستدرجه إلى ساحات الربيع الكلامي، وساحات الجور والاحتفاء بالكلمات.

أكثر ما يميز كتابتها الروائية هي هذه اللغة الأسرة، التي تأخذك على حين غرة وتأسرك وتمتلك، وتحاول دائما ان تشبهك، حتى تنال منك.. وتفريك بالمزيد من المتعة والجمال. فهي منذ الوهلة الأولى تمارس دور «الداندي» (Dandy) الذي يختار لنفسه العسكرة والمنصة البارزة، المتمرد ضد الزمان والمكان وأفكار الآخرين، والمبدع للجماليات، والمتمرد على

القوالب الجاهزة المأخوذة بانقلته وتألفه والذي يشع كشمس غارية أو ككوكب مائل»^(٩)

ولا يمكن الوقوف على ظاهرة «الاغراء» في لغة «أحلام» الروائية إلا بالعودة الى بعض النصوص من روايتها «ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس» فهي في الأولى ومزد الصفة رقم ١ تبدد كل وهم وابتذال وآلية اللغة المحيطة بنا إذ تقول في دعوة مغرية الى مرافقتها وقراءة روايتها

«الحب هو ما حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث...

يمكنني اليوم، بعدما انتهى كل شيء أن أقول:

هنيئاً للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث، انها تصلح اليوم لأكثر من كتاب، وهنيئاً للحب أيضاً. فما أجمل الذي حدث بيننا، ما أجمل الذي لم يحدث... ما أجمل الذي لن يحدث»^(١٠)

وهذا الكلام يغري بسرد الحكاية وهو نفسه الذي تعيده الكاتبة عند خاتمة الرواية: «الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث» ص ٤٠٣

ويعلق أحد الباحثين مشبها أحلام بشهرزاد موحيا بما كانت تغري به شهرين من حكاية وسرد وقصص ورواية، يقول: «بين ما لم يحدث وما حدث يقع النص بين جملتين امتد الفاصل بينهما ما يقارب ٤٠٠ صفحة، وامتد زمنها على مدى سبع سنوات وستة أشهر»^(١١) أي لمدة ألفين وسبع مائة وأربعين يوما (أو ليلة) مما يجعله يعادل حكايات ألف ليلة وليلة مرتين ونصف المرة أو أكثر. انه النص الذي ينقض لهالي شهرزاد ليضع مقابلها أيام أحلام...»^(١٢)

ولكن في ألف ليلة وليلة تحكي المرأة ويدون الرجل وفي «ذاكرة الجسد» يحكي الرجل (خالد) وتدون المرأة «أحلام» وهل كانت شهرزاد غير امرأة تحسن القصص وتغري بالمزيد؟ وكذلك كانت «أحلام» ومن أول صفحة امرأة تحكي على لسان رجل وتغري القارئ بالمزيد، فبإرفاقها على مدى ٤٠٤ صفحات دون كلل ولا ملل وهو مأخوذ بلغة ساحرة أخاذة لم يعدها في الرواية والقصص.

الاغراء قوة جذابة، وهنا الاغراء تصارسه الروائية بلغتها الساحرة وتقترن اللغة بالانوثة في النص فقصير شبكا وجمالا خالصا يعد بالمتعة والجمال، وتعرف صاحبة القلم

كيف تطرز لغتها ونصها فتزجج الكتابة والياس عن الفارئ وتعدّه بالنجاة والسلامة والنفء.

ومهما قالت أحلام وصريحة، فاننا لانزال نعتقد بقوة ان لغتها مغموسة ومعجونة بأنوثتها يفوح منها عطر الانوثة ودفئها، وأريج خلود المرأة، ورائحة مواد التجميل، ومسحوق الزينة، ان النص الروائي هنا هو مزيج من سحر الانوثة وسحر اللغة حيث يمتزج الانثان فيصبح النص اغراء بالحب وبالعطر والشوق وبالرغبة وبالذاكرة وبالصدق والكذب. انظر الى هذا المقطع من «فوضى الحواس» كم هو «اغراء» وسيلته اللغة الساحرة المغرية بالحب:

«في ساعة متأخرة من الشوق، يداهمها حبه.

هو رجل الوقت ليلا، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى، يباغتها بين نسيان وآخر، يضرم الرغبة في ليلها. ويرحل. تمتطي اليه جنونها، وتدري: للرغبة سهيل داخلي لا يعترضه منطق.

فتشوق، ويخيل الشوق الوحشية تأخذها اليه.

هو رجل الوقت سهوا، حبه حالة ضوئية، في عمّة الحواس يأتي.

يدخل الكهراء الى اهازيج نفسها، يوقظ رغباتها المستترة، يشعل كل شيء في داخلها، ويمضي.

هو رجل الوقت عطرا، ماذا تراها تفعل بكل تلك الصباحات دونه؟ وثمة هدنة مع الحب خرقها حبه، ومقعّد للذاكرة، مازال شاغرا بعده، وأبواب مواربة للترقب، وامرأة، ريثما يأتي، تحبه كما لو انه ان يأتي، كي يجي»

لو يأتي.. هو رجل الوقت شوقا، تخاف ان يشي به فرحها المباغت، بعدما لم يش غير الحبر بغياب.

ان يأتي، لو يأتي.

كم يلزمها من الأكاذيب، كي تواصل الحياة وكأنه لم يأت كم يلزمها من الصدق، كي تتفنه انها انتظرتة حقا...»^(١٣)

ان اللغة هنا تتحول الى مفاجأة مدشنة، وهي لم تعد «نظاما علامائيا محايدا، لقد تحولت الى انثى مغرية قاتلة مع سمات انثوية قومها الشعرية والسردية وجذرات زائفة من الذاتية والانفعالية والوجدانية...» وما يبدو في هذا النص وفي نصوص ومقاطع كثيرة من الروائيتين ان أحلام تتحكم في

لغتها، تتقنها وتتأنق في استعمالاتها، وتذهب بها إلى حدود بعيدة من الشعرية والأدبية، تمارس مع لغتها الغرابية والانزياح حيناً والدهشة والفرحة والسرور حيناً آخر، تلاعبها، تعانقها وتحتشق بها ولها، وتلاصق الكلمات كما تلاصق الورود والحطوب في دهب، وفي عشق وفي نشوة عارمة تخري وتخري بالبوح دون أن تقول شيئاً محدداً تماماً. إن ملامسة الكلمات على هذا النحو، يذكرنا بقلوبها في الرواية، في الصفحة الأولى منها: «هو الذي يعرف كيف يلامس أنثى، تماماً، كما يعرف ملامسة الكلمات.. إلى أن تقول: «يحتضنها من الخلف كما يحتضن جملة هاربة بشيء من الكسل الكاذب»»^(١٤)

لقد اختلط ما هنا حب اللغة بحب الجسد، وصارت اللغة جسداً للمغازلة واللامسة والاحتفاء، صارت اللغة والكلمات موضوع عشق ومحبة ومصدر متعة وروعة، وجمال ونشوة، بجمالية لا نجد لها إلا عند كبار من قالوا بالدهشة والغرابية في الأدب، وذلك في تراث الشكلايين الروس في بحث مفسر عن الأدبية والشعرية والجمال في الخطاب الأدبي.. وهم الذين أكدوا على «الغراب» أو «نزع اللغة»: «فالشئ النوعي بالنسبة للغة الأدبية» ما يميزها عن أشكال الخطاب الأخرى.. هو أنها «نشوة» اللغة العادية بطرق متنوعة. فتحت خطوط الأدوات الأدبية، تتكشف اللغة العادية، وتتركز، وتلوى، وتنضبط، وتتمدد، وتقلب على رأسها، إنها لغة جعلت غريبة، ويسبب هذا الغراب يصبح العالم اليومي، بدوياً، غير مألف فجأة»^(١٥).

وتزخر رواية «ذاكرة الجسد» وكذا رواية «فوضى الحواس»، بلغة الكاتبة التي صنعتها لنفسها وصنعت أديها بلغة خاصة هي لغتها التي أحببتها وصارت عندها أداة إبداعية ووسيلة اغراء بالجمال الأدبي والفني والمتعة الفنية التي تسحر القارئ وتأخذها إليها طمعاً في مذاق جديد للكلمة وللغة الأدبية التي كثيراً ما زج بها في خطابات مبتذلة سميت أدباً تجاوزاً أو قهراً. وفي ختام هذا البحث نقدم هذا المقطع من «ذاكرة الجسد» الذي يختلط فيه الشعر بالنثر واللغة بالجسد جسد المرأة وجسد اللغة، وقسنطينة المدينة، وذاكرة الوطن، والرغبة بالهجر، والحب بالحلم، والحرائق والعشق، والمقطع على لسان خالد بطل الرواية

«أكان يمكن أن أصمد طويلاً في وجه انوثتك؟ ها هي سنواتي الخمسون تلثم شفتيك، وها هي الحمى تنتقل إليّ وها أنا أنوب أخيراً في قبلة قسنطينية المذاق، جزائرية الارتباك.. لا أجمل من حرائقك.. باردة قبل الغربة لو تدوين، باردة تلك الشفاه الكثيرة

الحمرة والقليلة الذهب..

دعيني أتزود منك لسنوات المصقيع، دعيني أخبئ رأسي في عنقك، اخبئ طفلاً حزيناً في حضنك.

دعيني أسرق من العمر للهرب لحظة واحدة، وأحلم أن كل هذه المساحات المحرقة، لي

فأحرقيني عشقاً قسنطينية

شهيتين شفتاك كائنات، كحبات توت نضجت على مهل، عبقاً جسداً كان، كشجرة ياسمين تفتحت على عجل.

جائت أنا إليك.. عمر من الظمأ والانتظار.. عمر من العقد والحواجز والتناقضات، عمر من الرغبة ومن الهجر، من القيم الموروثة، ومن الزهجات المكبوتة، عمر من الارتباك والنفاق.

على شفتيك رحت أنلم شتات عمري..^(١٦)

وهذا النص الأخير أبلغ مثال على عنوان البحث وأشد تأكيداً على ما نسينا إليه.

الهوامش

١ - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الأدب ببيروت، ط٥، ١٩٩٨، ص٥.

٢ - أحلام مستغانمي: «فوضى الحواس»، دار الأدب، ط٥، ١٩٩٨، ص١٠.

٣ - أنظر غلاف رواية أحلام مستغانمي: «ذاكرة الجسد» (بقلم نزار قباني، لندن، ط٥، ١٩٩٨).

٤ - أحلام مستغانمي: «فوضى الحواس»، ط٥، ص٣٢.

٥ - عبدالله محمد الغمامي: المرأة واللغة، ط١، ١٩٩٦، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص١٩١.

٦ - أنظر في هذا عبدالله الغمامي: المرأة واللغة ص١٩٢، ١٩٣ - ٧

Se' duction: Action de se duire-vor les sens du mot se duction et du mot se' duire pourpouvoir assimiler et comprendre le sens de ce terme dans la lit' erature et l' art.

٨ - عبدالله حمادي: «ماعية الشعر» مقدمة ديوان «البروز والسكون»، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٨، ص٦.

٩ - أنظر عبدالله حمادي: مساهلات في الفكر والأدب (مقال بعنوان طاهرة النابليديم في الأدب العربي) ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ١٩٩٤

١٠ - «ذاكرة الجسد» ص٧.

١١ - عبدالله الغمامي: المرأة واللغة، ط٥، ١٩٨٨، ص١٠٥
« بدأت أحيات الرواية في إبريل ١٩٨١ (ص٦٥) واستمرت حتى عام ١٩٨٨، «ذاكرة الجسد».

١٢ - «فوضى الحواس» ص١١، ١٠.

١٣ - عبدالله الغمامي: المرأة واللغة.

١٤ - فوضى الحواس، ص٩.

١٥ - تيري أنجلطون: مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، ط٢، القاهرة ١٩٩٧، ص١٠.

١٦ - «ذاكرة الجسد» ص١٧٢ - ١٧٣

الطريق إلى

بوابة فاطمة

محمد صابر عرب *

وجاء السيناريو بكل تداعياته التي يعلمها الجميع فلم تحترم اسرائيل أية اتفاقات أو معاهدات وإنما راحت في محاولة للانفراد بكل كيان عربي على حدة وما لم تحصل عليه بالاتفاق حصلت عليه بالحرب والقوة.

لقد كان احتلال جنوب لبنان نتاجاً طبيعياً لاتفاقات كامب ديفيد، حيث وجدت مصر نفسها مكبلة بقيود، يصعب الانفكاك منها وفي نزعة عسكرية وقعت لبنان تحت الاحتلال الصهيوني.

لا أنري لماذا كانت لبنان دائماً في القلب ولها في الوجدان العربي مكانة خاصة.

هل لأنها أول بلد عربي يأخذ بفكرة الديمقراطية وسيلة للحكم؟ هل لأن أعجابتها بها ناجم عن حجم التحديات التي كانت دوماً تواجهها وكانت قادرة في كل مرة على أن تخرج منها قوية مرفوعة الرأس؟

هل لأنها كانت من أهم العوامل التي ضاعفت من العنائة بالثقافة والفكر بحكم الإصدارات الفكرية والثقافية التي أحدثت حالة ثقافية لا نظير لها في تاريخنا العربي؟ هل لأن فيروز بصوتها الجميل كانت تذكرنا بلبنان واحة الجمال والحرية؟

لعل كل هذه العوامل قد جعلت للبنان مكاناً متميزاً في الوجدان العربي، وإذا كانت اسرائيل قد تصورت في غزوها للبنان أنها في نزعة تضمن لها تأمين حدودها من جانب لبنان بأقل خسائر ممكنة إلا أن ما حدث من المقاومة اللبنانية لم يكن متوقعاً بفقر عنف الاحتلال وقسوته بقدر ما كانت المقاومة اللبنانية على مستوى المسؤولية. لقد أرفقت المقاومة اللبنانية اللغو وجعلته يمدح حساباته، اعترف أنني كنت أتمنى زيارة لبنان، منذ أن وقع الاحتلال وكنت أنطلق إلى المقاومة اللبنانية العالسة بفخر وذهو شديدين وكانت العمليات الوطنية في الجنوب اللبناني مبعث فخر لكل عربي.

نحن الجيل الذي ولد مع زمن الهزائم والانتكاسات العربية، كان حلمنا دائماً أكبر من الواقع، بل كان الحلم هو حياتنا كلها، تعلمنا ونحن صغار أن هزيمة ١٩٤٨ هي بمثابة الدرس الأول للفرقة والتباعد العربي، قرأنا في مقررات التربية الوطنية أن العرب قادرون على سحق اسرائيل ولكنهم ينتظرون الفرصة المناسبة.

وتوالى الانتصارات والانتكاسات، كنا نحلم بوطن كبير من المحيط إلى الخليج، كانت آمالنا كبرة وطموحاتنا تملأ الأرض والكون وبينما كانت بريطانيا تلحق جراحها وتتوارى من الأرض العربية كان الحلم يكبر والوطن تتقارب أطرافه كنا نترقب الانسحاب البريطاني من الخليج ونستمع إلى أخبار المظاهرات في المشرق العربي كان صدامها في كل مكان من المغرب العربي.

وفي زحمة كل هذه الانتصارات كانت فلسطين في القلب والعقل، وكانت هزيمة ١٩٦٧ نقطة تحول في تاريخنا القومي والعربي كانت مرارتها أكبر من مجرد كونها هزيمة عسكرية ساحقة كانت الصدمة أكبر بكثير من كل هزيمة. توارى الحلم، تبدد الأمل انكسرت النفس وكان الخروج من هول الهزيمة بمثابة سراب في صحراء قاحلة.

وكانت حرب ١٩٧٣ والتي لا تختلف على نتائجها العسكرية، حيث أحييت الروح التي أوشكت على الموت وعادونا الأمل والحلم، لكن إذا كانت هزيمة ١٩٤٨ بمثابة الدرس الأول في الفرقة والتباعد فقد كانت انتصارات ١٩٧٣ بمثابة الدرس الثاني، حيث تقافم صراع الأخوة الأعداء ولم يلتفت أحد للدماء الطامرة التي أريقَتْ وإنما كان صراع الكيفاري في محاولة للحصول على ثمن النصر في غيبة من التنسيق العربي وإتاحة الفرصة للدبلوماسية العربية لكي تؤذي دورها المنوط بها.

* باحث وأكاديمي من مصر.

شباب في عمر الزهور يموتون دفاعاً عن الوطن واصحاب
ياقات بيضاء لامعة من محترفي الانتصابات يحصدون ثمرة
النصر. إنها القضية القديمة الجديدة في عالمنا العربي.
وعلى مشارف بيروت نحو صيدا قال خير الله: هل تسمح يا
أستاذ بالتوقف للحظات لشراء المنقوشة، حتى لا أبوء جاهلا
أمام خير الله قلت له اتفضل. بينما كنت أود معرفة ماذا يقصد
بالمنقوشة..

توقف خير الله أمام أحد المحلات واخفتي لمدة خمس دقائق،
عاد حاملا لفافة من الورق وبعد ان استقر «خير الله» على
مقعده، مد يده قائلا: اتفضل يا أستاذ انه خبز لبناني البجين
والزعر، أكلة شعبية لبنانية يأكلها الفقراء والأغنياء بمثابة
فطور يعيننا على الرحلة الطويلة.

أخذت قطعة من المنقوشة، حقا شوية المذاق لذينة الطعم.
على مقربة من صيدا استوقفنا احد الكمان العسكري، لاحظت
صورا لحافظ وبشار الأسد وقد علقت بعرض الطريق، سألتنا
الجندي عن رحلتنا والغرض منها، التزمت الصمت حيث ذكرت
انني نسيت جواز سفر في الفندق بينما خير الله يقوم بمهمة
التعريف بمهمتنا والغرض منها. نظر الي الجندي وقد ارتسكت
على وجهه ابتسامة عريضة شعرت بالطمأنينة ووجه كلامه
الي: أهلا بمصر العرب وأشار بيده قائلا: مع السلامة، انطلقت
السيارة بينما خير الله راح يحدثني عن مهمة الجيش السوري،
والعلاقة الحميمة بين سوريا ولبنان. لاحظت أنني لم أكتث
لكلامه، حاول أن يغير مجرى الحديث مشيرا لي أن هذه
المنطقة الى يسار الطريق قد زرعها الاسرائيليون بالأنغام قبل
رحيلهم تعبيرا عن رغبتهم الشريرة في قتل اللبنانيين. يافطة
على الطريق كتب عليها «معر بيت ياحون» طريق مسفلت جميل
رغم انحناءاته الكثيرة، المنظر رائع، حيث الجبال تكسوها
الخضرة في منظر مهيب يعجز أي فنان عن تصويره، والقرى
تتناثر متباعدة عن بعضها أحيانا ومقاربة في أحيان أخرى
«خير الله» راح يحدثني، بلا مناسبة عن الغناء بينما كانت يده
قد امتدت الى كاسيت السيارة، حيث وضع شريطا لأم كلثوم
ومصوتها القوي، الذي يبدو وكأنه ينبعث من خلف الجبال
المتراصة، راحت تغني واحدة من أجمل أغانيها «أنت عمري»
بينما خير الله يتمايل طربا مرددا «الله الله» حتى أنت يا خير
الله مستك أم كلثوم يسحر صوتها، بينما كان خير الله قد راح
في عالم أم كلثوم كنت أنظر من نافذة السيارة نحو مياه تندفق
بانفداع شديد من سفوح الجبال الخضراء مستمرة في نهر
الليطاني، يافطة تحمل «كوبري الخردلي» طلبت من خير الله

٢٥/٥/٢٠٠٠م يوم مشهود في تاريخ لبنان، حيث قرر العدو
الانسحاب من طرف واحد دون قيد أو شرط وتولدت لدى الرغبة
في زيارة جنوب لبنان لأسباب كثيرة، أردت أن أعبر عن فرحتي
ومشارك أهل الجنوب وودت لو تمكنت من أن أشد على يد كل
مقاتل رفع رأسنا الى عنان السماء أشعر أن ثمة ديننا في رغبة
كل عربي لهؤلاء الأبطال الذين تحملوا مرارة الاحتلال وقاتلوا
ببسالة وأقبلوا على الاستشهاد بطريقة أعادت حسابات
اسرائيل.

كيف أن اسرائيل بجيشها النظامي وبدعم الولايات المتحدة لها
تعترف بهزيمتها النفسية والعسكرية أمام شعب لا يمكن من
وسائل الدفاع إلا الإرادة الصلبة والرغبة في الاستشهاد.
اعترف بأنني كنت مشدودا الى جنوب لبنان، كنت أستمع
وأشاهد عبر وسائل الاعلام هذه الملحمة البطولية الجبارة التي
سجلها اللبنانيون بكل شرف وإباء

كان الشوق يشدني الى رحلة تمنيت أن تتحقق أن أرى هؤلاء
الناس، أن أصفاهم، أن أرى بعيني الضحايا وأماكن الملاحم
البطولية

الساعة التاسعة من صباح يوم السبت ٢٧/٦/٢٠٠٠م الساعة
«خير الله» ينتظرني أمام أحد فنادق بيروت جلست بجواره،
بينما صوت فيروز ينبعث من مذياع السيارة بأغنية «لو
تعليم بما أجن من الهوى لعذرنتي أو لظلمتني ان لم تعذري»
تخترق السيارة شوارع بيروت الى أن اتخذت طريقها على
الشاطئ نحو صيدا. البحر يزرقه وهدهنه وصوت فيروز
ما يزال ينبعث بتملكني إحساس بالسعادة، سألت «خير الله» كم
تستغرق رحلتنا؟ أجاب: قد تستغرق اليوم كله حتى الساعة
العاشرة مساء ونعموما هذا يتوقف على البرنامج.

الطريق نحو جنوب صيدا النبطية عبر الساحل غاية في الجمال
والروعة، حيث البحر يبدو بمنظره البديع على اليمين والبنانيات
على اليسار وسط الخضرة التي تمتد الى ما لا نهاية. على طول
الطريق علقت صور بعض شهداء الجنوب على أعمدة الكهرباء،
بطول الطريق أقرأ بصعوبة، جعفر المولي، حسام جلال، حسن
شكر، عبدالله العاشق، شباب صغار في ربيع العمر، من أين
لهؤلاء الشباب بهذه الشجاعة الجبارة؟

وعلى نفس الطريق علقت صور المرشحين لمجلس النواب
المقرر اجراء انتخاباته في أغسطس، يبدو من الصور ان الجميع
من أصحاب الياقات الالامعة بالغ بعضهم في تقديم نفسه من
خلال صور اتسمت بالمبالغة والتزبد. منظر البحر وتعومة
الطريق والخضرة التي تبعث على الحياة، رحت أحدث نفسي.

أن يتوقف بعد أن عبرنا الكوبري بمسافة عدة أمتار أخذت السيارة يمين الطريق، أعرف أن كوبري الخردلي كان واحداً من أهم المواقع التي شهدت أعنف العمليات العسكرية، نزلت من السيارة وعدت إلى أن وقفت فوق الكوبري روعة المكان ومهابته تجعت على التأمل، الجبال الخضراء يميناً ويساراً والنهر يخترق هذه الطبيعة البديعة والمياه تنديف عبر اللبثاني وكوبري الخردلي هو المعبر الوحيد للربط بين الجبال الممتدة يميناً ويساراً بل هو الطريق الوحيد الذي يتحكم في الجنوب كله.

رحبت أحدث نفسي في صمت الآن عرفت لماذا أصر اللبثانيون على الانتصار، لماذا أصر الشباب على الاستشهاد، ان الطبيعة بعفويتها لا تلد إلا عباقرة، بحق تستحق هذه الأرض الجميلة ان تراق من أجلها الدماء الزكية، الأرض قادرة على أن تلد دائماً لكن الأرض لا تعوض.

عاورنا الميسر نحو طريق الخيام حيث ضيعة الخيام والسجن الذي أقامه الإسرائيليون تعبيرا عن سجن الوطن كله، السيارة تتلوى كالشعبان عبر طريق ضيق مخترقا هذه الجبال البديعة، تبدو القرى اللبنانية وقد استقرت على سفوح الجبال في منظر مهيب وبديع

خير الله لا يتحدث كثيراً، لكن حينما يتكلم أشعر بأهمية ما يود أن يقوله..

يا أستاذ اللبنانيون اختاروا ان يموتوا في قراهم، لذا فقد انتصروا..

الطريق الى مرج عيون هكذا أشارت اللافتة، بينما السيارة ما تزال تأخذ طريقها نحو الارتفاع، لافتة كتب عليها «القليلة» خير الله، بصوت مرتفع لم أعهد فيه منذ بداية الرحلة يا أستاذ انها ضيعة العميل سعد حداد، حيث كانت سندا للجهود، عمل الكثير من سكانها كجواسيس وأدلاء للجهود، لذا فهي كما ترى لم تتعرض لأي قصف.. لفت نظري أن بناياتها أكثر جمالا وحدائقها أكثر عناية مما يوكد أن أهلها يعيشون في بحبوحة من العيش.

كيف يقبل الانسان أن يكون عميلاً؟ خائناً لأهله وأرضه.. وودت لو سألت واحدا منهم، وكيف قبلت؟ ولماذا قبلت؟ هل لديك أغلى من أرضك وأهلك؟ تداعت في مخيلتي أشهر قصص العمالة في التاريخ البشري.. وكيف كان مصيرهم؟ لماذا لا يقرأ الناس التاريخ.. وإذا قرأوه لا يستوعبونه؟

أناس يقبلون العمالة وآخرون يقبلون على الموت حيا في الاستشهاد، ففاعا عن الأرض السيارة وقد تجاوزت ضيعة

«القليلة» التي شممنا فيها رائحة العمالة والخيانة.. قرية «مرج عيون» كغيرها من القرى اللبنانية، لفت نظري أكوام مكسدة من اللفافات الكبيرة وقد وضعت أمام المنازل وعلى الأسطح، سألت خير الله قال: انها محصول الدخان فهو المصدر المهم لسكان الجنوب، قصد التبغ يا خير الله.. نعم.

لافتة تشير الى سجن الخيام بينما أشجار الزيتون والفاكهة تحتضن الطريق وخير الله وقد سيطرت عليه رغبة في مزيد من السلام، شعرت وكأن درجة حرارته قد ارتفعت وأردات انفعالاته، أنهيه بين لحظة وأخرى الى ان يلتفت الى الطريق، الطريق وعز وفي حاجة الى مهارة عالية يطمئنني خير الله: يا أستاذ الأعمار بيد الله، كان من المفترض أن أكون شهيدا دخلت عمليات فدائية كثيرة وفي إحدى المرات استشهد كل رفاقي، نجوت من موت محقق لا أعرف كيف؟

تظهر على الطريق سيارات، ذات أحجام كبيرة عليها شارات الأمم المتحدة تذكرت أنني استعنت في النشرة الصباحية اليوم ان قوات الأمم المتحدة تأخذ طريقها نحو الجنوب اعمالا لترتيبات الأمن في الجنوب.

يا فتة كتب عليها «هنا شهداء مرج عيون».

خير الله راح يحدثنني عن مرج عيون وأسماء شهداء قاموا بعمليات فدائية، في طريقنا نحو سجن مرج عيون تبدو صور حسن نصر الله زعيم حزب الله.

خير الله وقد ازدادت انفعالاته قائلاً. حسن نصر الله في قلب كل لبناني، لقد أصبح رمزاً للوطن كله.. شعارات، علفت على طول الطريق، شعار لموسى الصدر (الامام السابق) «التعاون الاسلامي المسيحي طريقنا الى النصر» صور الامام الخميني وقد رفعت على البنايات والمحملات شعارات كثيرة «المقاومة الإسلامية تصنع النصر»، صور الشهداء بسم عدنان، محمود يوسف، مرعي نايف، حسن سمور، نزار عودة، محمد عواضة، محمد هاشم، محسن أبو عياش، ثم صور بشار وحافظ الأسد؟

صورة سناء محبيلي كرم للفتاة اللبنانية، بل للوطن كله.

وعلى مدخل السجن الاعلان عن معرض منتجات إيرانية، أغنية تنبئ من شريط «قاوم.. قاوم.. لا تنهزم».. أشعر بقدر من الزهو والفخر، اللبنانيون وقد جاءوا من كل الضياع في رحلات عائلية لزيارة السجن الذي يضم الأبناء والآباء، بل حتى الأمهات والفتيات، صور حسن نصر الله والامام الصدر والخميني وقد علفت على مدخل السجن.

قائمة بأسماء العملاء من بينهم أطباء وممرضات قبلوا التعامل مع الاحتلال.. أسماء السجانات من النسوة.. «تريزة

الحمصي، عايدة الحمصي»، يافطة كتب عليها (معتقل الخيام هو الامنودج الحضاري للنازية والصهيونية، لذا نرجو المحافظة على معالمه لكيلا تنسى).

اللبنانيون يتزاحمون للتعرف على معالم السجن غرف السجن الانفرادي لا تتجاوز مترا ونصف المتر في متر ونصف المتر غرف لسجن النساء، غرف للتعذيب والصعب بالكهرباء، قیود حديدية علقت على الجدران أشار أحد اللبنانيين الى أنهم كانوا يعلقون المجاهدين من اقدامهم. شعارات كتبها المعتقلون. الموت من أجل الوطن، الشهادة أملا. والله أكبر ويحيا الوطن.. أسماء بعض المعتقلين وقد حفرت على الجدران داخل الغرف. بلال الملا «رب السجن أحب الي مما يدعونني اليه» رحت أتعرف أكثر على ملامح هذا السجن الذي أقامه الاسرائيليون على الأرض اللبنانية لاعتقال وتعذيب واهراب أهل الجنوب ولأول مرة في تاريخ إسرائيل تضطر الى الانسحاب مخلفة وراهما جرائم وقد حفرت على كل شجر من أرض الجنوب اللبناني وكان الخوف والهلع لدرجة انها تركت المساجين داخل غرفهم وكان هجوم الشعب اللبناني على السجن وكسر السلاسل والأبواب الحديدية في مشهد مؤثر امتزج فيه الفرح باليأس.

في أحد الممرات للضيقة، التي تؤدي الى مجموعة ممرات فرعية تصل في نهايتها الى مجموعة من الغرف المظلمة استرعى انتباهي منظر شيخ طاعن في السن وقد استند على شاب راح يشرح للشيخ، فهمت من حديثهما ان هذا الشاب كان من بين المعتقلين داخل السجن.. اقتربت منهما وقطعت حديثهما وعرفتهما بنفسي تهلل وجه الشيخ «الذي راح يشد على يدي وقدم نفسه قائلا: أحمد بلوط من ضيعة كفار ٨٠ سنة وأخذ يواصل كلامه ونحن نتقدم طريقنا الى خارج الممرات المظلمة، ابني ابراهيم كان مسجوناً تسع سنوات داخل هذا السجن وكانت ابنتي نور داخل سجن النساء سبع سنوات، دخلت السجن وكان عمرها ١٨ سنة وخرجت ٢٥ سنة وبعد ان خرجنا من السرايب المظلمة كشف ابراهيم عن ظهره، حيث بدا التعذيب واضحا كان الصعق بالكهرباء وسيلة شائعة ومات مئات الشباب والغيتيات بهذه الوسيلة القذرة.

داخل غرف سجن النساء، على جدران الغرف كتبت أسماء المعتقلات وتاريخ دخولهن السجن قرأت اسم سها بشارة على أحد الجدران، كم يشعر الإنسان بالفخر، لقد كانت سها بشارة تجسيدا للوطن برموزه وشموخه.

يطل سجن الخيام على ضيعة «الخيام» وهي من أجمل قرى

جنوب لبنان، السائق «خير الله» وقد شعر بأن زيارة السجن قد استغرقت وقتا طويلا ومن جانبي فقد انشغلت في معرفة المزيد من خلال تفاصيل كثيرة، بأدب شديد تحدث خير الله: يا أستاذ أمامنا رحلة طويلة.. والمطلوب يا خير الله.. هيا بنا.. خرجت من السجن والتفت خلفي، حيث الموقع الذي اختاره الاسرائيليون مكانا لقتل حرية الوطن.. قلت في نفسي: رحل وقسوته اضافة الى القيمة الوطنية الكبيرة والدلالات الكثيرة التي ارتبطت بالمبنى.

من سجن الجنوب أخذت السيارة طريقها الى ضيعة «فركلة» التي تعد آخر القرى المجاورة للحدود الاسرائيلية. لدني السائق «خير الله» الى ما يعرف باسم «بوابة فاطمة».

«ما هي حكاية بوابة فاطمة؟»

طريق أقدم على مدخله بوابة حديدية كبيرة خلفها يمتد طريق عرضه لا يتجاوز عشرة أمتار، على يساره نصبت أسلاك هي الحد الفاصل بين الحدود اللبنانية والحدود الاسرائيلية تملكنتني قشعريرة واحساس بالضيق مزوج بكراهية لمجرد ذكر كلمة اسرائيل.. سألت أحد الجنود اللبنانيين ما هي حكاية بوابة فاطمة. أجاب: أنا ممنوع من الكلام. لدي أوامر، لم أكرر سؤالي عليه، استوقفت رجلا كان يهرول نحو بوابة فاطمة. ابتسم قائلا: هي حكاية نسمعها من الأهل وقصتها ان فتاة لبنانية من ضيعة «فركلة» كان عمرها عشر سنوات قبض عليها الاسرائيليون وهي تصرخ وتستجد بأبها بينما كانت الأم تجري خلف السيارة. ارجعي يا فاطمة.. يا فاطمة.. ولم تعد فاطمة الى أمها منذ أن أخذها الاسرائيليون.. ومن ساعتها سميت هذه البوابة ببوابة فاطمة.

اللائت للنظر ان الدولة اللبنانية غير موجودة في الجنوب لا يوجد رموز للدولة ممثلة في الجيش أو الشرطة، الناس يرتبون حباتهم بطريقتهم الخاصة وفق قواعد يحكمها العرف الاجتماعي أحيانا ونظام الطوائف في معظم الأحيان.

عبر القرى اللبنانية صور الضميين والإمام الصدر وشعارات اسلامية تدور كلها حول فكرة الشهادة والجهاد.

صلاح غندور، صورة لشاب في مقتبل العمر طلبت من خير الله أن يتوقف، نزلت من السيارة، قرأنا اسم صلاح غندور أسفل الصورة هو نفسه الشاب الذي اقتحم بسيارته أحد المواقع العسكرية الاسرائيلية مفجرا نفسه حيث قتل عشرين يهوديا وأصاب خمسين، هو نفسه الموقع الذي حدثت فيه عمليات التفجير..

كم تصبح الشهادة في سبيل كرامة الوطن مطلباً يتطلع إليه صلاح غندور وزملائه أه يا صلاح- لقد كبرت في عين الوطن بقدر ضالة الجيئاء والخونة الذين فسلوا العمالة والخيانة. ضيعة «حولة» أُنكرها جيداً تحتضن الجبال الخضراء هي نفسها التي قتلت اسرائيل كل شبابه عام ١٩٤٨ حيث جمعتهم وعصبت أعينهم وأطلقت عليهم النيران ولم يبق منهم الا شاب اعتقد اليهود انه فارق الحياة الا انه قدر له أن يعيش شاهداً على المجزرة التاريخية.

طريق العودة

لقد اختار خير الله طريقاً للعودة بحيث يظل على كل الأرض العربية التي جعلها اليهود دولة لهم، دبابات وسيارات مدمرة رقت عليها صور للشهداء وأعلام النصر وصور الضميين، اسمع أغاني تنبعت من البيوت، المحلات الصغيرة، جميعها تقفني بالشهادة ويحسن نصر الله.. توقفنا أمام محل صغير للتزود بالمشايخ حيث شعرنا بالعطش الشديد، سيدة لبنانية في الستينات من العمر استقبلتنا بابتسامة رقيقة ويدون أن أنطق عرفت جنسيتي.. مصري في الجنوب وقبل أن أنكلم فتحت ثلاجة صغيرة وأخرجت زجاجتين من السفن أب وفحتها وودت يدها بأمانة وواصلت كلامها أقل وأجب لكما.

رحت أحدثها عن الحياة بعد التحرير والمشاكل، تغير وجهها ازدادت صرامتها قائلة: نحن نرتب حياتنا بطريقنا لكن عدنا مشاكل كثيرة أهمها البطالة نسمع عن مشاريع ستقام، نحن منتظرون لكن يبدو أننا سننتظر كثيراً لقد استشهد حسام ويسام وأشار يدهما إلى الحائط، صورتهم معلقة (شبابان لم يتجاوزا العشرين) وأبويسام مريض في البيت لم استطع مواصلة الكلام مددت يدي لأصافحها، يا أم بسام شهيد الوطن لا يموتون.. لاحظت أن خير الله قد القزم الصمت، بعد أن عدنا إلى السيارة، بينما أقرب ملامح وجهه الذي اتسم بقدر من الحزن.

انطلقت بنا السيارة في طريق ضيعة «حنين»، التي شهدت أشد العمليات العسكرية عنفاً، حيث أبداها الاسرائيليون بعد أن تملكهم اليأس بسبب عنف المقاومة لم يبق من هذه الضيعة إلا بقايا منازل وأخشاب متناثرة وبقايا عمليات انتحارية، بقايا سيارات بقايا دبابات مفخخة خرج خير الله من صمته قائلاً: حنين أكبر ضيعة أنبتت شهداء، لاحظت أن خياماً قد أقيمت على أنقاض الضيعة، أطفال يلعبون الكرة وآخرون فوق بقايا الدبابات والمبخرات.

تحتل حنين موقعاً استراتيجياً فوق أعلى قمة في الجنوب، شعر اليهود بأهميتها فهي تظل من موقعها على عشرات الضياع

المتناثرة متحكمة في شبكة من الطرق التي تشكل حالة خاصة، لذا كانت بمثابة قاعدة عسكرية تتحكم في معظم قرى الجنوب، المتاريس والابراج والدمم العسكرية في كل مكان، لبنانيون يفتشون الأرض تحت أشجار الزيتون والفاكهة.

الطريق إلى الناقورة أكوام التين فوق أسطح المنازل والأشجار الكثيفة تظلل الأرض بأكملها، الطريق يتولى كالتلجبان، الناقورة واحدة من أجمل الضياع اللبنانية أهلها يزعمون التفاح والعنب والدخان والحرية، تطل على البحر من جانب وتحتضن الجبل من الجانب الآخر في منظر بديع يدم عن عبقرية هذه الأرض التي تجود فيها زراعة الفواكه بقدر اجادتها لصنع الرجال.

لافتة «الطريق إلى صور» ما بين الجبل والبحر يتولى الطريق مهتداً عن البحر أحياناً ومحتضناً الماء في غالب الأحيان في منظر فريد لا مثيل له تبدو سيارات الأمم المتحدة تجوب الطريق وعلى شاطئ البحر ما بين اليباس والماء راحت قوات الأمم المتحدة تتخذ من هذا المكان موقعاً لقيادتها.

رائحة البحر والنسمة الجميلة راحت تبعد معاناة الرحلة.. صوت فيروز ينبعث في دفء «بمشرق علي كثير بقولوا حلو.. محلول فيه أكثر، أنا ما عندي أكثر».

السيارة تقترب من صور الساعة تشير إلى الساعة السابعة، تبدو البنايات الجميلة، يا خير الله علينا أن نستريح في صور نأكل شيئاً ثم نواصل رحلتنا إلى بيروت، خير الله: أوامر يا أستاذ. اللافت للنظر أن خير الله يعرف كل الضياع والطرق لدرجة أنني أشعر وكأنه يعرف كل الناس وأسماء الشهداء وأماكن استشهداهم.. وعلى مقربة من مدخل صور، أمام إحدى البنايات الجميلة توقف خير الله قائلاً: استراحة صور أنسب مكان.. وعلى مدخلها استقبلنا أحد الشباب بابتسامة عريضة قائلاً: أهلاً حمدالله على السلامة.. وكأنه يعرف تفاصيل رحلتنا، تناولنا طعام الغداء وشرينا الشاي وتزوينا بقدر من الماء ثم انطلقت بنا السيارة نحو صيدا في اتجاه العاصمة بيروت.

كان يغلبني النوم إلا أن حكايات «خير الله» كثيرة وممتعة وبينما كانت الساعة تقترب من العاشرة مساء كنا قد وصلنا بيروت لكن منازل تفاصيل الرحلة وحكايات اللبنانيين في الجنوب وصور الشهداء والديابات المتناثرة ومنظر الأطفال وهم يلعبون ببراءة وحرية كل ذلك يسيطر على تفكيري.. حكايات كثيرة تضاعف من قناعتني بأن الأرض اللبنانية ولادة فيقدر قدرتها على أن تنبت الزيتون والفاكهة، قادرة على أن تلد الرجال القادرين على أن يتخذوا قرار الاستشهاد.

نيزوا

N I Z W A

مجلة فصلية ثقافية

A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:

Saif Al Rahbi

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O. Box, 855, Postal Code.. 117, Al-Wadi Al-Kabeer, Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني

محمد عبد الحليم زمراري

ملاحظة:

نتوجه الى الأصدقاء الكتاب والأدباء والفنانين بأن موادهم في حالة إرسالها بالبريد الإلكتروني (E.mail) يكون على العنوان الجديد وهو:

nizwa99@omantel.net.om

عنوان نيزوا على شبكة الانترنت

www.nizwa.com

البريد الإلكتروني السابق

nizwamagazine@yahoo.com

طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

ص.ب. ٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان، الاعلانات : مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

البدالة : ٦٩٩١٦٧ / ٦٩٩٤٥١ ص.ب.٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

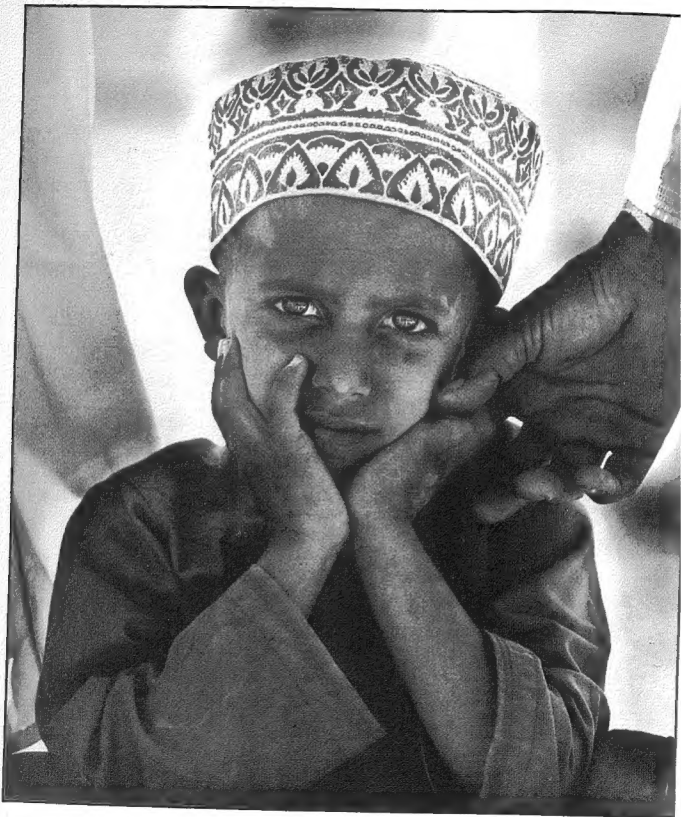
إشارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا ستوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويمكن إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل بسبب فصالية الإصدار.

♦ ♦ ♦

العدد السابع والعشرون

يوليو ٢٠٠١م ربيع الثاني ١٤٢٢هـ



▲ العمل الفائز بالجائزة الفضية في المسابقة الدولية للتصوير بإيطاليا، عدسة : ابراهيم البوسعيد، سلطنة عمان.

الغلاف الأخير: موسم الخريف في ظفار، سلطنة عمان، تصوير العمانيّة .

علي التجاني الماحي،
عبدالله الحراصي، ماري
تريز عبدالمسيح، فاطمة
المحسن، فيصل قرطبي،
خالد العززي، أيمن فؤاد،
فاروق يوسف، مبخاتول
جاكوب، محمد الصالح،
موسى برهومة، علي ديوب،
حكيم ميلود، يحيى الشايعي،
محمد حلمي الريشة، عامر
الرحبي، عوض اللويهي،
خالد نعمة، ثريا ماجدولين،
شوقي شقيق، تركية
البوسمهي، محمد نور
الحسيني، شهاب بوهاني،
محمد صوف، أحمد الرحبي،
غالية قباني، محمد الأسعد،
مي التلمساني، المهدي
أخريف، مفلح العدوان،
الحسن بكري، هدية حسين،
محمد عزالدين التازي، يحيى
المتدري، سالم الهنداوي،
نأسر المنجي، علي
الصوافي، سمير عبدالفتاح،
غالية حوجة، أحمد
الطريسي، جورج دومير، مي
عبدالكريم، اندريه فلتز،
كلثوم أمين، أمينة يوسف،
حنيفة الشيخ، عبدالجابر
غزالة، محسن خضر،
عبدالسلام الصحرابي، محمد
صابر عرب، مبارك الرحبي.



نيزوا

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية